فن اور تنقید

مرتب
انور کمال حسینی

اُردو کے
معتبر ناقدین
کے
بہترین مضامین
کا
ایک انتخاب

سلسلۂ مطبوعات خرام نمبر ۱۳

ادارۂ خرام پبلیکیشنز
حوض قاضی - دہلی ۶

ناشر: تعظیم احمد
مطبع: دلّی پرنٹنگ ورکس - دہلی
یونین پرنٹنگ پریس - دہلی
پہلی بار: اکتوبر ۱۹۶۶ء
قیمت: نو روپے صرف

مرتّب ومؤلف

انور کمال حسینی

مرتب کی دیگر مطبوعات

- انتخاب طلسم ہوشربا ○ انتخاب الف لیلہ
- ۱۹۶۰ء کی اُردو شاعری (انتخاب)
- اُردو کی رومانی شاعری کا انتخاب
- انتخاب کلام ریاضؔ خیرآبادی
- انتخاب کلام امیرؔ مینائی
- بروجِ غزل (ولیؔ سے دورِ جدید کے مشہور شعرا کی بہترین غزلوں کا انتخاب)
- نظمیں (مشہور نظم گو شعرا کی منتخب نظمیں)
- ساقی نامے (بہترین ساقی ناموں کا انتخاب)
- گلہائے سب رنگ (مختلف موضوعات پر اُردو کے چیدہ اشعار کا انتخاب)

زیرِ طبع

- نقدِ جوشؔ (جوشؔ کی شخصیت اور شاعری کو احاطہ کرتے ہوئے ناقدین کے منتخب مضامین)
- محمد حسین آزادؔ۔ حیات اور فن (شمس العلما مولانا محمد حسین آزادؔ کی زندگی اور فن پر چیدہ مضامین کا انتخاب)
- میر باقر علی داستان گو (تحقیقی اور تنقیدی مطالعہ)
- اردو ناول آزادی کے بعد (ایک تنقیدی جائزہ)
- اردو شاعری آزادی کے بعد (ایک تنقیدی جائزہ)

ترتیب

○ مقدمہ — انور کمال حسینی — ۹

○ ادبی تنقید کی ضرورت — پروفیسر سید احتشام حسین۔ صدر شعبۂ اُردو، الہ آباد یونیورسٹی۔ الہ آباد — ۳۳

○ شاعری میں شخصیت — پروفیسر آل احمد سرور۔ صدر شعبۂ اُردو، علیگڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ — ۴۲

○ لازوال ادب کی تخلیق — مولانا نیاز فتحپوری (مرحوم) سابق مدیر ماہنامہ نگار — ۵۹

○ مختصر افسانہ — پروفیسر ڈاکٹر عندلیب شادانی (وجاہت حسین) صدر شعبۂ اردو و فارسی ڈھاکہ یونیورسٹی ڈھاکہ — ۶۴

○ ماسٹر رام چندر — پروفیسر ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی صدر شعبۂ اُردو۔ دلّی یونیورسٹی۔ دلّی — ۷۵

○ اُردو کی ادبی صلاحیتیں — ڈاکٹر سید عبداللہ سکریٹری مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی لاہور — ۱۳۶

○ اقبال کا نظریۂ فن — پروفیسر کلیم الدین احمد — ۱۴۴
سابق پرنسپل و پروفیسر انگریزی پٹنہ کالج، پٹنہ

○ ادب میں جدلیاتی ماہیئت — پروفیسر مجنوںؔ گورکھپوری (احمد صدیق) — ۱۶۱
ریڈر شعبہ اُردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

○ اُردو ادب میں قومی عناصر — ڈاکٹر سید اعجاز حسین — ۱۷۵
(سابق صدر شعبہ اُردو۔ الہ آباد یونیورسٹی)
ایڈیٹر "شب خون" سول لائنز، الہ آباد

○ غزل کی ماہیت و ہیئت — فراقؔ گورکھپوری (رگھوپتی سہائے) — ۱۹۳
(سابق پروفیسر انگریزی الہ آباد یونیورسٹی)
بینک روڈ۔ الہ آباد

○ غزل کا فن — ڈاکٹر مسعود حسین خاں — ۲۱۲
صدر شعبہ اُردو۔ عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد (دکن)

○ غزل کی آپ بیتی — ڈاکٹر شوکت سبزواری — ۲۲۴
مدیر اول، ترقی اُردو بورڈ۔ کراچی

○ شعر کی تعریف — پروفیسر عبدالقادر سروری — ۲۳۳
صدر شعبہ اُردو۔ کشمیر یونیورسٹی۔ سری نگر

○ حسرت کی غزل گوئی — ممتاز حسین — ۲۴۱
صدر شعبہ اُردو۔ اسلامیہ کالج۔
کراچی یونیورسٹی۔ کراچی۔

○ غزل کا نیا رنگِ ترنم — پروفیسر ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی ۲۵۶
صدر شعبہ اُردو، لکھنؤ یونیورسٹی۔ لکھنؤ

○ مکاتیب مہدی — اسلوب احمد انصاری ۲۷۰
سینئر ریڈر شعبہ انگریزی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ۔

○ ڈراما فنی نقطۂ نظر سے — ڈاکٹر اختر اورینوی (اختر احمد) ۲۸۵
صدر شعبہ اُردو۔ پٹنہ یونیورسٹی۔ پٹنہ

○ اکبر الہ آبادی، ایک غزل گو — پروفیسر سید وقار عظیم ۲۹۹
صدر شعبہ اُردو، پنجاب یونیورسٹی - لاہور

○ تنقید کیا ہے؟ — ڈاکٹر عبادت بریلوی (عبادت یار خاں) ۳۱۳
صدر شعبہ اردو۔ اورینٹل کالج - لاہور

○ اقبال کے کلام کا متصوفانہ لب ولہجہ — جگن ناتھ آزاد ۳۲۳
پریس انفارمیشن آفیسر
پی۔ آئی۔ بی۔ حکومت ہند۔ نئی دہلی

○ جوش اور فراق کا جمالیاتی احساس — ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ۳۴۱
ریڈر شعبہ اُردو، جامعہ شبینہ، دلّی یونیورسٹی۔ دہلی

○ مولوی عبدالحق کی خاکہ نگاری — ڈاکٹر خلیق انجم (خلیق احمد خاں) ۳۵۹
صدر شعبہ اُردو، کروڑی مل کالج۔ دلّی یونیورسٹی۔ دہلی

○ غالب کے خطوں میں طنز و ظرافت — ڈاکٹر قمر رئیس (مصاحب علی خاں) ۳۷۵
استاد شعبہ اُردو، جامعہ شبینہ۔ دلّی یونیورسٹی۔ دہلی

○ داستان سے ناول تک	ڈاکٹر گیان چند صدر شعبۂ اُردو۔ جموں و کشمیر یونیورسٹی۔ جموں	۳۸۷
○ ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا	ڈاکٹر شارب ردولوی (ایم۔عباس) استاد شعبۂ اُردو۔ دیال سنگھ کالج (ایوننگ) دلّی یونیورسٹی۔ دہلی	۳۹۳
○ اُردو میں طنزیہ اور مزاحیہ ادب	احمد جمال پاشا رکن ادارہ "قومی آواز" لکھنؤ	۴۰۴
○ گئودان کا تنقیدی مطالعہ	انور کمال حسینی (سید امان الرحمٰن) (غیر ادبی ملازمت) ۲۷۷۳۔ کوچہ چیلان۔ دہلی ۶	۴۱۹

یہ دنیا کی سب سے بڑی حقیقت ہے کہ انسان سماجی جاندار ہے اور سماج کے بغیر آدمی کا گزر کسی طور ممکن ہی نہیں، سماج میں رہتے ہوئے حقوق و فرائض کا چکر کچھ اس طرح چلتا ہے کہ آدمی اس میں گھر کر رہ جاتا ہے، ایک شخص کا جو حق ہے وہی دوسرے کا فرض ہے اور دوسرے کا حق پہلے کا فرض ہے۔ آج کے سماج میں ہر قسم کے لوگ ہوتے ہیں، مختلف پیشوں سے متعلق، مختلف شعبوں کے ذمہ دار۔ اور اگر ہر آدمی، سماج کا ہر رکن اپنی اپنی ذمہ داری کو پورے خلوص اور ایمانداری سے نہ نبھائے تو سماج یقیناً بے راہ روی کا شکار ہو جائے اور اس کا ڈھانچہ پورے استحکام کے ساتھ شاید ایک دن بھی نہ گزار سکے۔

زندگی جو خود ایک زبردست حقیقت ہے، اپنے رنگا رنگ پہلو رکھتی ہے اور ہر پہلو دوسرے سے زیادہ دلچسپ اور معنی خیز ہے، ادب اور آرٹ بھی زندگی میں خاص اہمیت رکھتے ہیں بلکہ اگر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب، آرٹ اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے تو غلط نہیں ہے۔ جب بھی ہم آرٹ کے بارے میں سوچتے اور سنتے ہیں تو بے ساختہ فنونِ لطیفہ کی یاد آجاتی ہے، جس کا ایک فن ادب بھی ہے اور جب کبھی فنونِ لطیفہ کے بارے میں سوچا جاتا ہے تو ادب سرفہرست آجاتا ہے اور اس میں کوئی شک نہیں کہ فنونِ لطیفہ عمومیت سے اور ادب خصوصیت سے انسانی دماغ کی تعلیم اور تہذیب و تمدن کا ایک لازمی

جزو ہیں۔ ادب محض شعر و شاعری یا نثر نگاری کا نام نہیں بلکہ میرے ذاتی خیال میں ہر وہ چیز جسے ذہن تخلیق کرتا ہے ادب کا جزو بن سکتی ہے۔ ادب کو اگر اس کے مکمل معنوں میں استعمال کیا جائے تو انسانی زندگی کا کوئی شعبہ ادب سے معرّا نہیں مختصر یہ کہ ذہنی فکر کا نام ہی آرٹ اور ادب ہے۔ اسی لیے ادب کی تمام روایات اپنا مواد عام انسانی جذبات کی کشاکش سے حاصل کرتی ہیں۔

جس طرح ادب اور زندگی کا چولی دامن کا تعلق ہے اسی طرح ادب اور تنقید بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین کے الفاظ میں "ادب اور تنقید کا تعلق اتنا گہرا اور ہمہ گیر ہے کہ انھیں بالکل دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنا درست نہ ہوگا۔ ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں[1]"

اس طرح منطقی طور پر زندگی اور تنقید کا براہ راست تعلق ہو گیا اور سچ تو یہ ہے کہ اگر تنقید سے اس کے لفظی معنے مراد لیے جائیں تو ہر شخص کو ناقد کہا جا سکتا ہے کیونکہ مختلف اشیا، مواد، عملی پروگرام وغیرہ سے پسند یا ناپسند کا اظہار ہر شخص کرتا ہے اس کے معائب محاسن پر نظر رکھتا ہے اور اپنی اپنی استعداد کے مطابق مختلف اشیاء اور امور کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کرتا ہے۔ اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق ان کی قدر و قیمت کا تعین کرتا ہے۔ اگرچہ اس تعین کو جبکہ بسا اوقات ذاتی تاثرات اور داخلی کیفیات پر مبنی ہوتا ہے، معیاری نہیں بتایا جا سکتا۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ یہی داخلی کیفیات پر مبنی تعین عملی تنقید کی بنیاد ہے اور آرٹ و ادب کی تنقید کا آغاز یہیں سے ہوتا ہے۔

---

[1] سید احتشام حسین، تنقید اور عملی تنقید، ص ۱۱

ٹی۔ایس ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ "جب تک ادب ادب رہے گا اس وقت تک تنقید کے لیے جگہ باقی رہے گی کیونکہ تنقید کی بنیاد بھی اصل میں وہی ہے جو خود ادب کی ہے۔ ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہیئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے[1]۔" یہ حقیقت ہے کہ نقاد دراصل غیر معمولی صلاحیتوں کا قاری ہوتا ہے۔ عام قاری اور نقاد قاری میں فرق یہ ہے کہ اس کے پاس اظہار کا ذریعہ بھی ہوتا ہے اور وہ یہ بھی جانتا ہے کہ وہ کس بات کو کیوں پسند کر رہا ہے یعنی اسے اپنے احساس شعور پر اعتماد ہوتا ہے اور یہ تنقیدی شعور اسے عام قاری سے ممتاز کرتا ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے کہا ہے کہ "کچھ لوگ اس کے قائل ہیں کہ تخلیق ادب براہ راست زندگی کے شعور کو ظاہر کرتا ہے اور تنقیدی ادب کیونکہ اس تخلیق کی ترجمانی، تحلیل یا تجزیے کا فرض انجام دیتا ہے اسی لیے اس کی برابری نہیں کر سکتا اور تنقید کی طرف سے (ایسی) بدگمانی عام طور سے ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظروں سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ شاید اسی لیے آرنلڈ تنقید کے لیے ایک مقدس سنجیدگی HIGH SERIOUSNESS کو ضروری سمجھتا ہے۔ اگرچہ تنقید میں بھی جوش اور جذبہ کی ضرورت ہے مگر بری تنقید محض جوشیلی یا جذباتی ہوتی ہے اچھی تنقید میں جذبے کو ایک نازک، پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے، اسی لیے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی۔ محض خامیوں اور کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی وہ بلندیوں کو بھی دیکھتی ہے اور تب اندازہ لگاتی ہے[2]۔"

---

[1] ٹی۔ایس۔ ایلیٹ - ایلیٹ کے مضامین ص ۱۶

[2] آل احمد سرور - تنقید کیا ہے۔ ص ۱۹۴، ۱۹۸

پہ مسلمہ ہے کہ "اعلیٰ تنقید ہمیشہ اعلیٰ تخلیق سے برآمد ہوتی ہے اور اعلیٰ تخلیقات کا مدار تمام تر اس پر ہے کہ تخلیق کرنے والا کائنات کی عظمت اور فن و زندگی کی اعلیٰ قدروں کا حامل ہے یا نہیں۔ شعر و ادب کا اعلیٰ مقام وہ ہے جہاں نقاد اور فنکار کو ایک دوسرے سے تمیز کرنا ناممکن ہو جاتا ہے[۱]"

ادب میں فکر کا استعمال خود اس کی ذات کی بنا پر نہیں بلکہ اس لیے ہوتا ہے کہ وہ تجربہ کو منظم صورت دیتا ہے۔ یعنی خود تجربہ تخیلی طور پر تحریک پا کر قاری کے ذہن و نفس تک پہنچ جاتا ہے اور یہی تنقیدی شعور ہے جسے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ "جب ایک تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو بہتر ذہن تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔"

شاعری، رقص و موسیقی کی تاریخ ہماری تہذیبی تاریخ سے بھی زیادہ پرانی ہے یہ اتنی ہی پرانی ہے جتنی انسانی ارتقاء کی تاریخ ۔ وحشی قبائل میں یہ فنون ہر جگہ ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ قبیلے کے تمام افراد کی تخلیق نہیں ہوتے۔ بلکہ چند افراد کی ذہنی کاوش اور جسمانی محنت کے کرشمے ہوتے ہیں لیکن اس کے باوجود وہ تمام قبیلے میں مقبول ہوتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہی آدمی کی تنقیدی صلاحیت ہے جس نے تخلیقات کو دیکھا ان کا جائزہ لیا اور وہ اس کے لیے ذہنی تحریک کا سبب بن گئیں اور کچھ عرصے کے بعد مقبول عام ہو گئیں یعنی جو چیز انفرادی پسند کا مرکز تھی وہ اپنی کسی خاص خوبی کے سبب اجتماعی مقبولیت کا راز بن گئی ۔۔۔ وہ خوبی کیا ہے؟ وہ چیز کون سی ہے؟ اس کا جواب بآسانی دیا جا سکتا ہے۔ وہ دوسری چیز جو سب سے اہم ہے وہ

---

[۱] رشید احمد صدیقی، جدید غزل ص ۲۲

فنکار کا انداز ہے۔ اپنی چیز کو پیش کرنے کا سلیقہ ہے۔ یہی انداز یا طریقہ ناقد کی توجہ کا مرکز بنتا ہے۔

تنقید کا مقصد فنکار کے خیالات اور افکار کا تجزیہ نہیں بلکہ یہ دیکھنا ہے کہ کوئی مخصوص فنکار کس حد تک اپنی بات دوسروں کو سمجھانے میں کامیاب رہا ہے۔ اگر تنقید انفرادی تاثر تک محدود ہو تو بھی فنکار کی اہمیت کسی طرح کم نہیں ہوتی۔ کیونکہ کم از کم ایک آدمی تو ایسا ضرور ہے جس نے اس تخلیق کو سمجھا اور اس کی عظمت کو پہچانا ہے یہی سبب ہے کہ "تنقید کے لیے فنکار کی نظر اور وجدان کی ضرورت ہے۔ یہ خصوصیات اس میں اس وقت بھی موجود تھیں جب انسان کو اس کا علم بھی نہیں تھا کہ جو باتیں وہ کر رہا ہے وہ تنقید ہیں"[1] دراصل اپنی بات کو دوسروں کے ذہن میں بٹھا دینا بہت مہارت کا کام ہے۔ آپ اپنے دوست کو ایک بات سمجھاتے ہیں، بار بار سمجھاتے ہیں مگر اس کی سمجھ میں نہیں آتی۔ پھر ایک اور آدمی آتا ہے وہ بھی آپ کے دوست سے وہی بات کہتا ہے جو آپ عرصہ دراز سے کہتے چلے آرہے ہیں مگر اس آدمی کے سمجھانے کا یہ اثر ہوتا ہے کہ آپ کا دوست اپنی ضد چھوڑ دیتا ہے اور فوراً وہ بات مان جاتا ہے ایسا کیوں ہوا۔ بات تو وہی تھی جو آپ منوانا چاہتے تھے مگر اس نے آپ کے کہنے سے کیوں نہیں مانی، دوسرے آدمی کے کہنے سے کیوں مان لی۔ ہر شخص اس سوال کا جواب یہی دے گا کہ اس نئے آدمی کے سمجھانے کا انداز دوسرا تھا، اس کا طریقہ بہت اچھا تھا۔ یقیناً یہی وہ "اچھا طریقہ" ہے جسے تلاش کرنا ہر ایک ناقد کا بنیادی فرض ہے۔ ادب اور آرٹ کے سلسلے میں اس کی اہمیت بنیادی ہے۔ ناقد کا کام

---

[1] ڈاکٹر عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقا ص ۲۷

ہرگز یہ نہیں کہ وہ فنکار کے خیالات سے اپنے ذاتی تعلق یا اپنی بیزاری کا اظہار کرے۔ (ذاتی تعلق یا بیزاری کا اظہار وہ کرسکتا ہے اُس وقت جبکہ وہ ان خیالات کا جائزہ لے رہا ہو۔ لیکن تخلیقات کی فنّی حیثیت کا جائزہ لیتے وقت فنکار کے ذہنی رجحانات کو محض ذاتی پسند کی بنیاد پہ ہدف بنانا تنقید نہیں ہے) تنقید کا کام سمجھنا اور جاننا ہے محض خامیوں کا گنوانا نہیں اسی لیے تنقید نگار کو ایک تو ایسا انسان ہونا چاہیے کہ وہ ذاتی تعلق یا اختلاف سے بلند ہوکر ہر بات کو سمجھ سکے۔ وہ چیز کو دیکھے اور ہر بات پر نظر ڈالے۔ کسی چیز اور کسی بات کو چھوڑے نہیں۔ معمولی سے معمولی آواز کو بھی سُن سکے۔ چاہے وہ آواز اس کو پسند ہو یا نہ ہو۔ وہ سچ ہو یا جھوٹ۔ تلخ ہو یا شیریں۔ اور اس کو سمجھنے کے بعد یہ معلوم کرسکے کہ کہنے والے نے کیا دیکھا ہے کیا سوچا سمجھا ہے اور چیزوں کے متعلق کیا رائے قائم کی ہے۔ دراصل اسی قسم کی تنقید تخلیقی ادب کا تجزیہ کرسکتی ہے۔ اس کے علاوہ تنقید کا کام اس بات کی پڑتال بھی ہے کہ ادب ہمیشہ عالمی اور انسانی ادب ہوتا ہے قوموں اور تہذیبوں کی گروہ بندی ادب کے بنیادی تصوّر کے منافی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہومر کا رزمیہ آج کے ایٹمی دور میں بھی بیش قیمت ادبی سرمائے کی شکل میں موجود ہے۔ افلاطون کا فلسفہ نزاعی موضوع بنتا رہا ہے مگر مکالماتِ افلاطون کی ادبی اہمیت آج بھی باقی ہے۔ اس لیے تنقید کرتے وقت ہمیں یہ خیال رکھنا ہوگا کہ آیا ہم کسی چیز کی فنّی حیثیت کا جائزہ لے رہے ہیں یا اس کے تحت پیش کیے گئے کسی خیال کو پرکھ رہے ہیں۔ کسی خیال کا تجزیہ بھی ہمیں اسی "انداز" والی بات سے کرنا ہوگا یعنی کسی فنکار یا مفکّر نے جو خیال پیش کیا ہے وہ منطقی طور پر کس حد تک درست ہے۔ اس بنیاد پہ ہم کسی بھی تخلیق کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ یعنی اس ادیب کا انداز کیسا ہے اور یہ کہ اس نے اپنی

تخلیق میں جو خیال پیش کیا ہے وہ اس کے مرکزی خیال کی پوری طرح ترجمانی کرتا ہے یا نہیں۔ اگر ایک طرف کسی تخلیق کا منطقی طور پر درست ہونا ضروری ہے تو دوسری طرف تنقید کو بھی لازمی طور پر منطقی ہونا چاہیے۔ تنقید کا انداز یہ ہرگز نہیں ہونا چاہیے کہ "زید اٹھارویں صدی کا مشہور شاعر تھا مگر اس نے ایٹمی توانائی کا کوئی تذکرہ نہیں کیا ہے حالانکہ ایٹمی توانائی ہمیشہ موجود رہی ہے اس لیے ہم صرف اسی شاعر کو زندگی کا ترجمان سمجھ سکتے ہیں جو موجودات عالم پر نظر رکھے۔ چونکہ زید کے ہاں ایسی چیزیں موجود نہیں لہذا ثابت ہوا کہ زید عظیم شاعر نہیں ہے۔"

یہ کوئی منطقی استدلال نہیں ہے اور نہ ہم اسے تنقید کہہ سکتے ہیں۔ ہم قدیم شعراء کے ماحول کے مطابق ان کی تخلیق کا جائزہ لے سکتے ہیں آیا وہ اپنے دور کے مطابق صحیح ہیں یا نہیں۔ شاعر کا انداز دل نشیں ہے یا نہیں۔ اگر ہم ہر چیز کو جدید افکار کی کسوٹی پہ کسنا شروع کر دیں گے تو اس چیز کی کوئی اہمیت باقی نہیں رہے گی جسے ہم "کلاسیکی" کہتے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی کے خیال میں: "جدید تنقید اکثر کلام کی شعریت پر نظر نہیں کرتی، اس کے فنی اور جمالی پہلو کو کافی اہمیت نہیں دیتی اور شاعر جو کچھ کرنا چاہتا تھا اس کو نظر انداز کر کے اس چیز کو تلاش کرتی ہے جو نقاد کی رائے میں شاعر کو کرنا چاہیے تھی، اس طرح ہمارے عظیم شعری کارنامے بھی بے وقعت معلوم ہونے لگتے ہیں"[۱۵]

شاید جدید تنقید کی اسی خامی کے سبب ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے یہ کہا ہے۔

"واقعہ یہ ہے کہ شعر جیسی لطیف چیز جس کی پرورش آغوشِ وجدان میں ہوتی ہے، منطقی تنقید و تجزیے کی گرانباری کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ جب تک کہ نقد و نظر کرنے والا اپنی فکر کو شعر

---

۱۵ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ہماری شاعری ص ۱۹-۲۰

کی طرح تخلیقی نہ بنالے، وہ اپنے فرض سے عہدہ برا نہیں ہو سکتا۔ ضروری ہے کہ اس پر بھی کم و بیش اسی قسم کی قلبی واردات گزر چکی ہو جس سے شاعر کو شعر کہتے وقت واسطہ پڑا تھا، ورنہ اس کی تنقید خلوص سے عاری رہے گی جس کے بغیر ادب عالیہ کی تخلیق ممکن نہیں۔ تنقید تخلیقی ہونی چاہیے اس واسطے کہ اس کا مقصود و منتہا ان کیفیات کی بازآفرینی ہے۔ جو شاعر پر گزری تھیں۔ تجزیے میں جب تک تخلیقی عنصر شامل نہ ہو نقد و نظر کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔"[۱]

اسی طرح ہم اس انداز تنقید کو بھی درست نہیں کہہ سکتے جس کے مطابق کسی خاص "نظریہ" یا "ازم" کو بنیاد بنا کر یہ مان لیا جاتا ہے کہ جس شخص کے ہاں یہ "ازم" نہیں ہے وہ رجعت پرست ہے اس کے ہاں فرار ہے وہ بورژوا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یہ کوئی تنقید نہیں ہے بلکہ کفر کا فتویٰ ہے۔ اس کے برعکس جائز تنقید یہ ہے کہ فنکار کے خیالات کا جائزہ لیتے وقت سب سے پہلے یہ دیکھا جائے کہ اس کے ماحول کا تقاضا کیا ہے، اور اس کا زمانہ کیا چاہتا ہے۔ زمانے کا جو تقاضا ہے وہ کس حد تک صحیح اور میکانیکی ہے اس کے بعد دیکھا جائے کہ متعلقہ فنکار کا خیال اس تقاضے کی ترجمانی کرتا ہے یا نہیں۔ میر، ذوق اور غالب کا زمانہ قصائد کا زمانہ تھا۔ اس دور میں قصیدہ لکھنے والے کو ہم خوشامد کا ملزم قرار نہیں دے سکتے کیونکہ قصیدہ اس دور کا تقاضا تھا۔ اس زمانے میں قصیدہ گوئی کو بحیثیت فن بہت اہمیت حاصل تھی۔ قصیدہ گوئی کے مقابلے ہوتے تھے اب زمانہ بدل گیا ہے، اب قصائد کی کوئی اہمیت نہیں ہے لہذا آج کے دور میں قصیدہ گو شاعر کو ہم اس بنیاد پر تنقید کا ہدف بنا سکتے ہیں کہ اس نے وقت کی رفتار کا ساتھ نہیں دیا مگر

---

[۱] ڈاکٹر یوسف خاں۔ روحِ اقبال۔ ص ۷، ۸

اس کے باوجود اس کی قصیدہ گوئی کی فنی خوبیوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ کیونکہ اکثر ہوتا یہ ہے کہ جب تخلیقی قوتیں نت نئی راہیں اختیار کرتی ہیں تو تنقید کو با دلِ ناخواستہ ان کے پیچھے چلنا ہی پڑتا ہے۔ پھر رفتہ رفتہ یہ نیا راستہ اس کے پیروں کو لگ جاتا ہے۔ اس طرح تنقید نئے خیالات اور نئے حالات کے پہلو بہ پہلو چلتی رہتی ہے۔ بہ الفاظ دیگر زمانے اور ادب کا ساتھ دیتی ہے اور چونکہ ہر ادب اپنی تہذیبی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنے زمانے کی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس لیے تنقید کے واسطے کوئی مطلق قسم کا قانون نہ تو بنایا جا سکتا ہے اور نہ بنانا ہی چاہیے کہ تنقید کا خاص فرض کیا ہو؟ اس کا دارومدار تو حالات و واقعات کی مخصوص کیفیت پر ہے کیونکہ بقول ہڈسن "تنقید اپنا مواد زندگی سے حاصل کرتی ہے، اس لیے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیقی ہوتی ہے۔"

پروفیسر رشید احمد صدیقی کا بھی یہی خیال ہے کہ "تنقید نہ یزداں کا فن ہے، نہ اہرمن کا، وہ انسان کا فن ہے اور انسان کے ادبی کارناموں کے پرکھنے کا فن۔ پرکھنے میں دیانت، دانشمندی اور احترام سے کام لینا چاہیے"[1]

اس بحث کا حاصل یہ واضح کرنا ہے کہ:

۱۔ تنقید کی ابتدا اگرچہ داخلی کیفیت سے ہوئی لیکن تنقید ذاتی پسند یا داخلی کیفیت کا نام نہیں، بلکہ تنقید نگار کا کام یہ دیکھنا ہے کہ فنکار کس حد تک اپنی بات کو دوسروں کے دل نشیں بنانے میں کامیاب ہو سکا۔

۲۔ پہلی بات کا تجزیہ کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تنقید نگار فنکار کے خیال اور

---

[1] رشید احمد صدیقی، جدید غزل ص ۲۱

پیش کرنے کے انداز کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرے۔ یعنی تنقید نگار کا پہلا کام یہ نہیں ہے کہ وہ خیال کو دیکھے بلکہ اولین کام یہ ہے کہ وہ انداز کا تجزیہ کرے۔

۳۔ فنکار کے خیال سے بحث کرتے ہوئے تنقید نگار کا کام انداز اور استدلال کو دیکھنا ہے یعنی وہ کس حد تک منطقی ہے۔ کسی خیال کو محض اس لیے رد نہیں کیا جاسکتا کہ وہ تنقید نگار کو پسند نہیں یا تنقید نگار کے خیالات سے اس کا تصادم ہوتا ہے۔

۴۔ فنکار کے خیال سے بحث کرتے ہوئے فنکار کے مخصوص ماحول، عہد، معاشرت اور تہذیبی تقاضوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے اگر کوئی فنکار اپنے زمانے کے ساتھ ساتھ نہیں چل سکتا تو اسے رجعت پرست کہا جاسکتا ہے۔ مگر اس کی تخلیق کی فنی حیثیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

یہ تمام باتیں باہم منسلک ہیں۔ اگرچہ موضوع کی وضاحت کے لیے انھیں الگ الگ پیش کیا گیا ہے مگر وہ سب ایک زمرہ میں آتی ہیں اور وہ زمرہ وہی بنیادی نقطہ ہے کہ تنقید نگار کو اپنے کام کے سلسلے میں پوری طرح غیر جانب دار ہونا چاہیے۔ اور اپنے ذاتی خیال کو عمل تنقید سے دور رکھنا چاہیے۔ جہاں کہیں بھی اس بنیادی نقطے کو نظر انداز کیا گیا ہے وہاں تنقید صحیح معنوں میں تنقید نہ رہ کر مخاصمانہ یا مخالفانہ بحث بن گئی ہے۔ بدقسمتی سے اردو تنقید کے میدان میں یہ خامی نمایاں رہی ہے۔ جبکہ ایماندارانہ "تنقید کا وجود زندگی کے لیے بہت ہی اہم اور ضروری ہے۔ اگر انسان کو اچھائی برائی امتیاز کرنے کی تمیز نہ ہوگی۔ اگر برائیوں کو اچھائیوں میں تبدیل کرنے کا خیال نہ آئے گا، اگر اس کو اس بات کا علم نہ ہوگا کہ زندگی کن چیزوں سے زیادہ بہتر، زیادہ مکمل اور زیادہ خوشگوار بن جائے گی اور کن چیزوں سے غیر مکمل اور ناخوشگوار اگر اس کا شعور اس پر یہ امر روشن نہ کرے گا کہ کن اصولوں کی شاہراہ پر چل کر زندگی اچھی

منزل سے زیادہ قریب ہو جائے گی اور کن صورتوں پر گامزن ہونے میں اس کو طوالت کا سامنا کرنا پڑے گا تو گویا اس نے زندگی کی اصلیت اور حقیقت کو سمجھا ہی نہیں۔ یہ خصوصیات ہر انسان کے اندر ہونی ضروری ہیں اور اسی کو تنقید کہتے ہیں، اسی کے سہارے وہ زندگی کے تمام اسرار و رموز سے واقفیت حاصل کرتا ہے اور یہ تنقید اس کے ہاتھوں اس وقت تک عمل میں نہیں آسکتی جب تک کہ وہ زندگی کو پوری طرح سمجھ نہ لے کیونکہ جب تک زندگی کے متعلق اس کو علم نہ ہوگا وہ اس پر رائے زنی کیسے کر سکتا ہے؟ اس کو کسی خاص راستے پر کس طرح لگا سکتا ہے؟ یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں، زندگی کو بغیر پوری طرح سمجھے ہوئے اس کی تنقید ممکن نہیں اور تنقید کے بغیر زندگی ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تنقید کے لغوی معنی 'پرکھنے' یا برے بھلے کا فرق معلوم کرنے کے ہیں اور اصطلاح میں محاسن و معائب کا صحیح اندازہ کرنا اور اس پر کوئی رائے قائم کرنا تنقید کہلاتا ہے۔ انگریزی میں تنقید کے لیے جو CRITICISM کا لفظ استعمال ہوتا ہے، اس کے اصلی معنی عدل و انصاف کے ہیں۔ اس کے پیش نظر HUDSON نے لکھا ہے کہ "ادبی نقاد اسے کہتے ہیں جس میں کسی فن پارے کو سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی خاص صلاحیت ہوتی ہے۔ اس فن کے ماہر کا یہ کام ہوتا ہے کہ کسی فنی تخلیق کو دیکھے، سمجھے، غور کرے اور اس کی اچھائیوں اور برائیوں کی جانچ کرنے کے بعد اس کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگائے، یہ گویا تنقید کے لفظی معنی ہیں لیکن جب ہم تنقیدی ادب کا ذکر کرتے ہیں تو ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ عدل، انصاف، رائے دینا یا کسی قسم کا حکم لگانا ہی تنقید نہیں ہے بلکہ وہ تمام ادب تنقید کے تحت شمار کیا جا سکتا ہے جو ادب کی دوسری اصناف کے متعلق لکھا گیا ہو۔"[1]

---

[1] ڈاکٹر عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقاء، ص ۲۰-۲۱ و ۲۸ و ۲۹

اس میں کوئی شک نہیں کہ تنقید میں اصولوں کی بڑی اہمیت ہے اگرچہ ان اصولوں پر مکمل طور پر عمل پیرا ہونا اور ان کی تشکیل و تدوین آسان نہیں کیونکہ تنقید کے اصول خود ساختہ نہیں ہو سکتے اسی لیے ذاتی ذوق و پسند اور ذاتی شخصی اختلاف کے موجود ہوتے ہوئے بھی تنقید کے اصول حاوی رہتے ہیں۔ اگرچہ اس کا فیصلہ تو لگے بندھے اصولوں اور ادبی معیاروں سے ہی کیا جا سکتا ہے کہ کوئی تخلیق ادب ہے یا نہیں لیکن چونکہ تنقید کا کام صرف ادب اور غیر ادب کی درجہ بندی نہیں۔ صرف ہیئت یا اظہار و بیان کی خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی نہیں بلکہ ان خیالات کا جائزہ لینا ہوتا ہے جن کے سبب وہ تخلیق عمل میں آئی اور اس مقام پر پہنچ کر تنقید زندگی کی تنقید بن جاتی ہے اور اسی وجہ سے تنقید کو تخلیقی ادب کا درجہ دیا گیا ہے۔ ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے، لیکن تنقید ادب کے واسطے سے زندگی سے رشتہ جوڑتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ تنقید کا بنیادی تعلق ادب سے ہی ہے — گو کہ اس میدان میں بھی تنقید تحقیق کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی، ماحول کے مطالعہ کے بغیر تنقید کا حق ہی ادا نہیں ہو سکتا۔ ڈاکٹر گیان چند کے الفاظ میں "تحقیق حقیقت کی تلاش ہے، تخلیق کی نگہداشت کے لیے تنقید کی جس قدر ضرورت ہے، اسی قدر تحقیق کی۔ کچھ عرصے پہلے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے ... سے بے نیاز اور بے تعلق سمجھا جاتا تھا لیکن اب یہ احساس بڑھتا جا رہا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی اعانت کے بغیر ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے کے مترادف رہ جاتے ہیں (کیونکہ) ادب کا مطالعہ ماحول کو پیش نظر رکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے"[1]

اُردو میں تنقید کا آغاز شعراء کے تذکروں سے ہوا۔ بیشتر تذکروں میں شعراء کے

---

[1] ڈاکٹر گیان چند، تحریریں ص ۷

ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔ ذاتی دلچسپی، معاصرانہ چشمک، جانبدارانہ رویہ ان تذکروں کی خصوصیات ہیں۔ اپنے ممدوح شعراء کی حد سے زیادہ تعریف مخالفین پر گندگی اچھالنے کی کوشش ان تذکروں میں نمایاں ہے۔ بہت کم تذکرے ایسے ہیں جن میں شعراء کے ساتھ انصاف کیا گیا ہے۔ لیکن ان تذکروں میں بھی بعض بعض شعراء کے ساتھ پوری طرح انصاف نہیں کیا گیا۔

علی گڑھ تحریک کے ساتھ باقاعدہ تنقید نگاری کا آغاز ہوا۔ حالؔی اور شبلؔی اس دور کی دو ممتاز اور مایۂ ناز شخصیتیں ہیں۔ دونوں بزرگ خود بھی شاعر تھے۔ بالخصوص حالی کی شاعرانہ حیثیت سے عوام زیادہ واقف رہے ہیں۔ شبلی شاعر کم مورخ زیادہ تھے۔ تنقید کے میدان میں وہ حالؔی سے آگے نظر آتے ہیں۔ دونوں بزرگوں میں معاصرانہ چشمک بھی ملتی ہے مگر اس کے باوجود دونوں بزرگوں نے ایک دوسرے کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ تنقید کے میدان میں دونوں کا رویہ بہت حد تک غیر جانبدارانہ رہا ہے۔ جہاں کہیں وہ راستے سے ہٹتے ہیں وہاں ان کا قدم بہت محتاط رہا ہے اور تفریط کے لیے کہیں بھی جگہ پیدا نہیں ہوئی ہے محمد حسین آزاد بھی اس دور کے آدمی ہیں مگر ان کے ہاں جانبدارانہ رویہ بُری طرح کھٹکتا ہے۔ بالخصوص اپنے استاد شیخ محمد ابراہیم ذوقؔ کا تذکرہ کرتے ہوئے وہ تنقید و تبصرہ کی تمام حدود کو پار کر کے قصیدے کی حد تک پہنچ جاتے ہیں۔ ان کا انداز تحریر بہت دلکش ہے لیکن ان کے ہاں ایک چیز سب سے کم ہے اور وہ ہے تنقید۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد سے اگلے پندرہ برس کا دور انقلابوں کا دور رہا ہے۔ اس عرصے میں بین الاقوامی سطح پر زبردست تبدیلیاں ہوئیں ۱۹۱۷ء میں روس میں انقلاب آیا۔ یہ انقلاب اپنی نوعیت کا سب سے پہلا انقلاب تھا جس میں نہ صرف ایک خاص گروہ کو

اقتدار سے محروم کر دیا گیا بلکہ ایک نئے نظامِ فکر کے تحت ایک نئے معاشرے کی داغ بیل ڈالی گئی
اس نظامِ فکر کے تحت جس معاشرے نے جنم لیا اسے اشتراکی سماج کہا جاتا ہے۔ اس کے ابتدائی
نقوش اتنے دلکش تھے کہ جنگ کی ماری ہوئی دنیا اس کی طرف بہ نظرِ استحسان دیکھنے لگی جنگ
عظیم میں جرمنی کو شکست ہو چکی تھی لیکن جنگ اتنی زبردست ہوئی تھی کہ جیتنے والے بھی زخم کی
تکلیفوں سے کراہ رہے تھے۔ ایسے وقت میں روس کی یہ تبدیلی ایسی نہ تھی جسے نظر انداز کر دیا جاتا
روس کے انقلاب کے ساتھ نہ صرف یورپ میں بلکہ تقریباً ساری دنیا میں جدوجہد کی ایک زبردست
لہر اٹھی۔ نئی نئی سیاسی تحریکوں نے جنم لیا۔ سوچنے کے انداز بدلنے لگے۔ پرانی تحریکیں دم توڑنے لگیں۔
شعر و ادب اور فکر و فن کے میدان میں اس کا اثر لازمی تھا۔ ادیبوں اور فنکاروں نے آدرش واد
کو خیرباد کہا اور نئے حالات کی روشنی میں لکھنا شروع کیا۔ ہندوستان کے ادیب بھی اس زبردست
لہر سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ پرانے روایتی انداز اور تخیل پرستی کا دور ختم ہو گیا اور
اب زمانے کا تقاضا ہے کہ حالات کی روش کو محسوس کیا جائے اور اس طرح ایک ایسے ادب کی تخلیق
ہو جس میں عوامی زندگی کی ترجمانی ہو۔ ہندوستان کے سامنے اس وقت بہت بڑے بڑے مسائل
تھے۔ سب سے بڑا مسئلہ آزادی کا تھا۔ اس کے بعد غریبی، افلاس، بھوک، قحط، جہالت، تنگ نظری
تعصّب، فرقہ وارانہ منافرت، وغیرہ بہت سے مسائل تھے جنھیں حل کرنا بیحد ضروری تھا اور ان
کاموں کے لیے یہ ضروری تھا کہ عوام میں ذہنی بیداری پیدا کی جائے۔ ان کے دماغوں سے
جاہلانہ رسم پرستی اور منافرت کو نکالا جائے۔ انھیں ان کے فوری اور بنیادی مسائل کا احساس
دلایا جائے۔ ان امور پر غور کرنے کے لیے مختلف زبانوں سے تعلق رکھنے والے ادیب اپریل
۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں جمع ہوئے۔ منشی پریم چند اس جلسے کے صدر تھے۔ اقبال اور ٹیگور جیسے
ملک کے ممتاز اہلِ قلم، مایۂ ناز ادباء اور مشاہیر مفکرین نے اس اجتماع کی حمایت کی تھی۔ ٹیگور

نے ترقی پسند مصنفین کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا:

"عوام سے الگ رہ کر ہم بیگانۂ محض رہ جائیں گے، ادیبوں کو انسانوں سے مل جل کر انھیں پہچاننا ہے۔ میری طرح گوشہ نشین رہ کر ان کا کام نہیں چل سکتا۔ میں نے ایک مدت تک سماج سے الگ رہ کر اپنی ریاضت میں جو غلطی کی ہے، اب میں اسے سمجھ گیا ہوں اور یہی وجہ ہے کہ آج یہ نصیحت کر رہا ہوں۔ میرے شعور کا تقاضا ہے کہ انسانیت اور سماج سے محبت کرنا چاہیے۔ اگر ادب انسانیت سے ہم آہنگ نہ ہوا تو وہ ناکام و نامراد رہے گا۔ یہ حقیقت میرے دل میں چراغِ حق کی طرح روشن ہے اور کوئی استدلال اسے بجھا نہیں سکتا۔"[1]

اس اجتماع میں متفقہ طور پر یہ اعلان کیا گیا کہ ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ موجودہ دَور کے تقاضوں کا احساس کریں اور وہ چیزیں عوام کے سامنے پیش کریں جن سے ان میں ذہنی بیداری پیدا ہو۔ اس کانفرنس کے اعلانیہ میں اس بات کو واضح کیا گیا کہ آزادی، بھوک اور افلاس سے نجات اور قومی اتحاد ملک کے فوری اور بنیادی مسائل ہیں جن کی طرف ادیبوں کا متوجہ ہونا بہت ضروری ہے۔

سردار جعفری کے الفاظ میں "آج کا سماجی نظام کچھ اور ہے۔ طبقاتی کشمکش کی شکلیں مختلف ہیں۔ انسانی مساوات آج زندگی میں حاصل کی جا سکتی ہے، نصف دنیا اشتراکی نظام کے حلقے میں آ چکی ہے، باقی دنیا میں اضطراب آیا ہے۔ ہندوستان کی تمام اہم سیاسی جماعتیں کانگریس، کمیونسٹ پارٹی اور پرجا سوشلسٹ پارٹی اشتراکیت کو کسی نہ کسی شکل میں اپنا نصب العین قرار دے چکی ہیں۔ یہ دراصل تسلسل اور جدت روایت اور بغاوت کے امتزاج کا مسئلہ ہے اور اپنے ماضی کے ادب سے رشتے جوڑنے میں ہمارا رویہ وہی ہونا

---

[1] رابندر ناتھ ٹیگور (بحوالہ) سردار جعفری، ترقی پسند ادب ص ۲۵

چاہیے جو غالب نے اپنے اس شعر میں پیش کیا ہے ؎

نہ گویم تازہ دارم شیوۂ جادو بیاں را
ولے بر خویش بینم اگر جادوئے آناں را

جدید ترقی پسند ادب میں قدیم ادب کا جادو ضرور سرایت کر چکا ہے لیکن اس کا اپنا جادو نیا ہے اور نیا ہونا چاہیے اور ترقی پسند تحریک کا ایک بین الاقوامی رشتہ بھی ہے جو قومی حدود اور جغرافیائی سرحدوں کو توڑ دیتا ہے اور انسانیت کا ایک تصور پیش کرتا ہے[۱]۔"

اس کانفرنس کے ساتھ انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام باضابطہ طور پر عمل میں آیا۔ مختلف زبانوں اور مختلف مکاتیب خیال کے لوگ اس انجمن کے اسٹیج پر موجود تھے مگر بعد میں ادب کی افادیت کے سوال پر یہ لوگ متفق نہ ہو سکے۔ افادیت کا مسئلہ نزاع کا سبب بن گیا۔ ان میں وہ لوگ اکثریت میں تھے جو روس کے اشتراکی ادب سے بڑی حد تک متاثر تھے اور ہندوستانی ادب کو بھی اس راہ پر ڈالنا چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک نجات کا راستہ صرف اشتراکیت کا راستہ تھا۔ دوسرا گروہ ان کا مخالف تھا اس گروہ کے چند لوگ آزادی کے ساتھ ہر قسم کی چیز لکھنے کے حامی تھے۔ یہ لوگ ادبی تخلیقات میں جنسیات اور شہوت پرستی کے تذکروں کو بھی جائز سمجھتے تھے اس لیے کہ ان کے خیال میں جنس کا مسئلہ بھی بھوک کے مسئلے کی طرح بنیادی اور اہم تھا۔ کچھ لوگ ایسے بھی تھے جو قدیم اقدار اور اندھی روایات کی بنیاد پر افادی ادب پیدا کرنا چاہتے تھے۔ غرض کہ افادی ادب کے مسئلے نے ادیبوں کو بہت سے گروہوں میں بانٹ دیا۔ چونکہ اکثریت ان ادیبوں کی تھی جو اشتراکی طرز فکر کے مالک تھے اس لیے ان سے اختلاف رکھنے والے ادیب رفتہ رفتہ انجمن سے علیحدہ ہو گئے اور یہ انجمن کچھ ہی عرصے کے بعد صرف اشتراکی ادیبوں کی انجمن

---

[۱] سردار جعفری، ترقی پسند ادب ص ۱۸ و ۲۵

بن کر رہ گئی جس کی سرگرمیاں بڑی حد تک اپنے نظامِ فکر کی تبلیغ تک محدود تھیں۔ ان لوگوں کا براہِ راست مقابلہ ان ادیبوں سے تھا جو بحیثیت اس نظامِ فکر کے مخالف تھے۔ اشتراکیت نے ذہنی بیداری ضرور پیدا کی تھی لیکن اس کے اندر بعض ایسی چیزیں تھیں جن سے بہت سے ایسے لوگ بھی متفق نہ ہو سکتے تھے جو اس تحریک کو بہ حیثیت مجموعی اچھا سمجھتے تھے۔ چنانچہ اس کشمکش میں وہ جذبہ دب کر رہ گیا جس کے تحت انجمن کی داغ بیل ڈالی گئی تھی۔ جس کے تحت تیار کیا گیا منشور بلالحاظ زبان و ملت تقریباً تمام ہندوستان کے ادیبوں کے لیے قابلِ قبول تھا۔ یہ کشمکش غالباً اُردو ادیبوں کے ہاں سب سے نمایاں تھی۔ انھوں نے اپنے بنیادی مقاصد سے بے پروا ہو کر ایک دوسرے کے خلاف صف آرائی شروع کر دی۔ مخالف گروہ سے تعلق رکھنے والے ادیب کو بے رحمانہ تنقید کا نشانہ بنایا جانے لگا۔ کسی خاص مکتبِ خیال سے وابستگی یا علیحدگی کو تنقید کا معیار بنا لیا گیا۔ روایت پرستی، نعرہ بازی اور سیاسی رجحانات کی تبلیغ ہی تخلیقات کا موضوع بن گئیں اور ان گروہوں سے تعلق رکھنے والے ناقد بن کر ان ہی رجحانات کے تحت کام کرنے لگے۔ ان لوگوں سے ہٹ کر ادبا اور ناقدین کا ایک طبقہ ایسا بھی تھا جو ان میں سے کسی گروہ سے کوئی ہمدردی نہ رکھتا تھا مگر ان کی خاصی بڑی تعداد اپنی تحریروں میں کسی نہ کسی حد تک اس کشمکش سے متاثر نظر آتی تھی اور ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ غیر جانبداری کے نام پر ایک ایسے رجحان کی پرورش کر رہے تھے جو کسی طرح بھی افادی نہیں تھا۔

مخالفت اور انتشار کا یہ طوفان آزادی کے بعد کم ہو گیا لیکن بالکل ختم نہیں ہوا۔ انتہا پسندی کم ہو گئی ہے مگر انتہا پسند لوگ آج بھی موجود ہیں۔ بیشتر

تنقید نگاروں کے ہاں وہ چیز بہت کم ملتی ہے جسے غیر جانبداری کہا جاتا ہے۔ جو صحیح معنوں میں تنقید کہی جا سکتی ہے، اشتراکی اور اشتراکیت دشمن عناصر کی کشمکش کم ہو جانے کے باوجود اُردو تنقید آج بھی دو گروہوں میں تقسیم ہے ایک گروہ سے تعلق رکھنے والے ناقدین کسی ادبی شخصیت پر کچھ لکھتے ہوئے یہ ضرور دیکھ لیتے ہیں کہ وہ ان کے مخصوص مکتبِ خیال کا ساتھ دیتی ہے یا نہیں۔ ان لوگوں کے نزدیک کسی ادبی تخلیق کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے یہی ایک کسوٹی ہے۔ دوسرا گروہ چند قدیم اساتذۂ فن یا چند مخصوص روایتی عناصر کو کسوٹی مان کر کسی ادبی تخلیق کو شرفِ قبولیت عطا کرتا ہے۔ ہر دو گروہ کسی ادبی شخصیت کے ہاں اپنے مطلب کی چیز پا لینے کے بعد اس کی خوبیوں کا شمار شروع کر دیتے ہیں۔ اول الذکر گروہ اس کے فکری شعور کے قصیدے گانے لگتا ہے اور موخر الذکر گروہ اپنے ممدوح کا رشتہ قدیم اساتذۂ فن کے ساتھ جوڑ دیتا ہے۔ غرض کہ اس قسم کی تخلیقات کسی مخصوص فن پارے یا کسی ادبی شخصیت یا ادبی رجحان پر ایک تحقیقی کاوش سے الگ ہٹ کر ناقد کے مخصوص ذاتی رجحانات کا پروپیگنڈہ بن کر رہ جاتی ہیں۔ یہاں مخصوص موضوع بہت کم دکھائی دیتا ہے اس کے مقابلے میں ناقد کی اپنی شخصیت کو زیادہ سے زیادہ اُبھارنے کی کوشش کہیں کہیں زیادہ جلوہ گر نظر آتی ہے۔ بعض ناقدین کے ہاں چند مخصوص اصطلاحات کا استعمال اتنی شدت سے ہوتا ہے کہ ان کے تنقیدی مضامین "فرض کفایہ" یا "وقف برائے رفاہِ عام" کی تفسیر بن کر رہ جاتے ہیں۔ ان کا ایک ہی تنقیدی مضمون متعدد ادبی شخصیتوں کے فن پر تنقید کا کام دیتا ہے، بعض دفعہ تو ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ تنقید نگار نے صرف ایک مضمون کسی زمانے میں لکھ کر رکھ لیا ہے جو تقریباً ہر موقع پر معمولی سی ترمیم کے بعد کام آجاتا ہے اور یہ ترمیم بھی بسا اوقات شاعر یا نثر نگار کے نام کی تبدیلی سے آگے نہیں بڑھتی۔ اس کے ساتھ دوسری بیماری ناقدین کی باہمی رقابت ہے کیونکہ بقول DRYDEN "نقّادوں میں نفرت کا جذبہ بہت شدید ہوتا ہے جس کے باعث وہ اچھائیوں سے بھی پردہ پوشی کر جاتے ہیں" اگر ایک ناقد ایک شاعر کو ترجیح دیتا ہے تو اس ناقد کے حریف کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ اس شاعر کو عوام و خواص کی نظروں میں گرانے کی کوشش کرے۔ تنقید کی یہ روش نامبارک بھی ہے اور نقصان دہ بھی۔ اس نے ہماری ادبی تحریک کو ضرورت کے مطابق آگے بڑھنے سے روکا ہے۔ اور بہت سے منفی رجحانات کو جنم دیا ہے۔

اس کے باوجود تنقیدی تحریک کے مستقبل سے مایوس ہونے کی کوئی وجہ نہیں۔ متذکرۂ بالا خامیوں کے باوجود تنقیدی تحریک آگے بڑھی ہے اور اس کو آگے بڑھانے والے وہ لوگ ہیں جنھوں نے نہایت خلوص کے ساتھ اور ہر قسم کے منفی رجحانات سے الگ رہ کر اپنے کام کو جاری رکھا ہے۔ ان ناقدین میں ہر مکتبِ خیال سے تعلق رکھنے والے لوگ موجود ہیں۔ ان میں اشتراکی بھی ہیں اور اشتراکیت کے مخالف بھی۔ اور وہ بھی ہیں جنھیں غیر جانبدار کہا جا سکتا ہے۔ ان میں وہ لوگ بھی ہیں جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہیں اور وہ بھی ہیں جو اس تحریک کے مخالف ہیں۔ لیکن یہ سب لوگ تنقید کے معاملے میں بجا طور پر غیر جانبدار کہے جا سکتے ہیں یعنی ان کی تنقید جائز اور تعمیری ہوتی ہے۔

وہ کسی بھی ادبی تخلیق کو اپنے ذاتی اندازِ نظر کی کسوٹی پر پرکھنے کی کوشش نہیں کرتے بلکہ پورے خلوص کے ساتھ ان عناصر کا پتہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں جو کسی ادبی تخلیق کو عظیم تخلیق کا درجہ دیتے ہیں۔

پروفیسر احتشام حسین، پروفیسر آلِ احمد سرور، ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی ڈاکٹر سید اعجاز حسین، پروفیسر مجنوں گورکھپوری، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر مسعود حسین خاں، پروفیسر کلیم الدین احمد، ممتاز حسین، اختر حسین رائے پوری ڈاکٹر عبادت بریلوی، عزیز احمد، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، پروفیسر وقار عظیم ڈاکٹر اختر اورینوی وغیرہم ان ناقدین میں ہیں جنھوں نے اُردو تنقید کی راہوں پر مشعلیں روشن کر رکھی ہیں اور اُردو تنقید کو صحیح راستہ دکھایا ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق مرحوم اس سلسلے میں اپنی ایک منفرد حیثیت رکھتے تھے۔

نئی نسل کے ناقدوں میں ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر گیان چند، عابد علی عابد، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، خورشید الاسلام، اسلوب احمد انصاری، ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی، ڈاکٹر خلیق انجم، جگن ناتھ آزاد، ڈاکٹر قمر رئیس، ممتاز شیریں، نثار احمد فاروقی وغیرہم کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

اس موقع پر ایک بات کا اظہار ضروری ہے۔ وہ یہ کہ بعض ادبا اور فن کار ناقدین کے خلوص پر شبہ کرتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں (ایمرسن کے الفاظ ہیں) "نقاد وہ شخص ہوتا ہے جس کو شعر گوئی میں ناکامی ہوتی ہے اور اسی ناکامی کے بعد جھنجلا کر وہ تنقید نگار کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے" اسی طرح بائرن کا کہنا ہے کہ "ناممکن بات کی سچائی کا یقین کرو بجائے اس کے کہ تم شاعر

نقاد پر بھروسا کرو"۔ اور بودیلیئر کے خیال میں "شاعروں کی تنقید ایسی ہوتی ہے جیسے ملزم کا بیان"۔ لیکن آلِ احمد سرور، فراق گورکھپوری، جگن ناتھ آزاد، خلیل الرحمٰن اعظمی، ڈاکٹر قمر رئیس وغیرہ کے ہاں ایسی کوئی بات نہیں ہے یہ لوگ شاعر بھی ہیں اور ناقد بھی۔ اور ان کی تنقید اس قدر سلجھی ہوئی اور بامقصد ہوتی ہے کہ وہ نہ تو ملزم کے بیان کی طرح بے ربط ہوتی ہے اور نہ غیر یقینی، نہ اس میں کسی قسم کی جھنجلاہٹ ہوتی ہے اور نہ جانبداری۔ بلکہ ان کی تنقید حقیقت پر مبنی، ایماندارانہ عملی تنقید ہوتی ہے۔ فراق کو لیجیے، عظیم شاعر بھی ہیں اور بلند مرتبہ نقاد بھی، اگرچہ بہ حیثیت شاعر ان کی عظمت زیادہ ہے لیکن بطور ایک تنقید نگار انھیں ادب میں کسی طور نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

آلِ احمد سرور شاعر بھی ہیں اور نقاد بھی، گوکہ ان کی شاعری اتنی پر کیف نہیں جتنے کہ ان کے تنقیدی مضامین۔ اگر یہ کہا جائے کہ وہ نثر میں شاعری کرتے ہیں تو بیجا نہ ہوگا۔

اور یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ" عام ادب کی طرح تنقید بھی ایک مؤثر آلہ ہے اور پروپیگنڈے کے نقطۂ نظر سے دیگر اصناف کے مقابلے میں زود اثر بھی ہے۔ تنقید اصل تصنیف کو ناظرین کے سامنے پیش ہی نہیں کرتی بلکہ اس پر ایک رائے دیتی ہے اور دوسروں کو متاثر کرنے کی غرض سے رائے دیتی ہے اس لیے تنقید نگار پر یہ بہت بڑی اخلاقی ذمہ داری عائد ہو جاتی ہے کہ وہ ادیب کو صحیح طور سے سمجھنے کی کوشش کرے۔ اس کے طرز تحریر سے اس کی دوسری تصنیفات اور تخلیقات سے بخوبی واقف ہو۔ اس کے ہمعصروں کے ادب پاروں پر بھی اس کی نظر ہو اور پیش روؤں کے ادب پاروں پر بھی، دنیا کی دوسری زبانوں تک بھی رسائی ہو۔ جس ملک کی تخلیق ہو وہاں کے سماجی اور جمالیاتی عوامل و محرکات کا بھی علم ہو اور فن کی نزاکتوں کا بھی احساس ہو۔ تب ہی تنقید

تقریظ، تعریف، تنقیص کے ظاہری و باطنی عیوب سے بچ پائے گی اور صحیح علمی جائزہ کی حیثیت اختیار کرے گی۔[1]

اور ایسی ہی تنقید تعمیری ادب کی بنیاد ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "تعمیری رجحانات ہر عہد میں رہے ہیں، لیکن آج ان کی اہمیت کچھ زیادہ ہوگئی ہے۔ ہندوستان میں انقلاب کے بعد جو دورِ تعمیر شروع ہوا ہے اس کے تقاضوں کا اظہار ادب میں بھی ہونا چاہیے اور ہو رہا ہے (اسی لیے) موجودہ حالات میں تنقید کو ادیب و شاعر کی صحیح رہنمائی کرنا ہے اور عصر حاضر کے ثقافتی اور سماجی مطالبات کو پورا کرنا ہے۔ تعمیری ادب، کو ہر تنگ نظری اور عصبیت سے بچنا ہے، وسعت نظر اور آزاد خیالی کے بغیر تعمیر ممکن نہیں ہے۔ تعمیر کا صحیح تصور تب ہی ہو سکتا ہے جب ہم حالات کا جائزہ لیتے وقت کسی حقیقت کو ناقابلِ اعتنا نہ سمجھیں۔ ہر نقص اور ہر حُسن کو دیکھیں اور دوسروں ہی پر نہیں بلکہ خود اپنے اوپر تنقید کے لیے ہر وقت آمادہ اور تیار رہیں۔"[2]

ہر ادبی عہد کا اپنا ایک مخصوص مزاج ہوتا ہے۔ اس کے اپنے کلیدی الفاظ ہوتے ہیں۔ "فن اور تنقید" اسی خیال کو ذہن میں رکھ کر ترتیب دی گئی ہے۔ اس میں شامل مضامین نہ صرف تنقید نگاری کے بہترین نمونے ہیں بلکہ وہ تنقید نگاروں کے خاص فکر، شعور اور رجحان کی مکمل طور پر عکاسی کرتے ہیں۔ میں نے اس کتاب میں اُن ہی مضامین کو شامل کرنے کی کوشش کی ہے جو تنقید نگاروں کے مخصوص موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح یہ کتاب مشاہیر ناقدین کے مختلف موضوعات پر بہترین مضامین کا نادر انتخاب بن گئی ہے۔ اس

---

[1] علی جواد زیدی، تعمیری ادب ص ۵۲ [2] ایضاً ص ۳۹، ۴۶، ۴۸

کے علاوہ میری یہ بھی کوشش تھی کہ موجودہ دور کے جتنے بھی معتبر تنقید نگار ہیں، ان سب کے مضامین اس کتاب میں شامل ہو جائیں لیکن افسوس ہے کہ میں اپنی اس خواہش کی پوری طرح تکمیل نہیں کر سکا ہوں، کیونکہ اس کتاب میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی، خورشید الاسلام، ڈاکٹر محمد حسن، علی جواد زیدی، نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر وزیر آغا وغیرہم کے مضامین شامل نہیں ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ چند مجبوریوں کے باعث میں، ان حضرات تک اپنی گزارش نہیں پہنچا سکا۔ خیر، اگر زندگی بخیر رہی تو "فن اور تنقید" کے دوسرے ایڈیشن میں اس کمی کو پورا کرنے کی کوشش کروں گا۔

"فن اور تنقید" کا آخری مضمون "گئودان کا تنقیدی مطالعہ" ہے جو میں نے اپنے شفیق استاد شریف احمد صاحب کی رہنمائی میں سمینار کے لیے تیار کیا تھا جبکہ میں دلّی یونیورسٹی میں ایم۔ اے کا طالب علم تھا۔ پریم چند کے مطالعے کے لیے یہ یقیناً ایک کارآمد مضمون ہے۔

"فن اور تنقید" کی اشاعت کا باعث محترم ڈاکٹر خلیق انجم کی تحریک ہے اور اس کی ترتیب و تدوین میں موصوف کے مشورے بدرجہ اتم شامل رہے ہیں۔ میں ممنون ہوں کہ میری گزارش پر فاضل ناقدین نے "فن اور تنقید" میں شمولیت کے لیے اپنے اپنے مضمون کی اشاعت کی اجازت مرحمت فرمائی۔ میں اپنے عزیز ساتھی راشد سہسوانی ایم۔ اے کا شکریہ ادا کرنا بھی ضروری سمجھتا ہوں جن سے اس کتاب کی تیاری میں مجھے کافی مدد ملی ہے۔

انور کمال حسینی

۴ر جولائی ۱۹۶۶ء

پروفیسر سید احتشام حسین

ادبی تنقید کی ضرورت

شاید یہ بات غیر مفید نہ ہو کہ علمی، عالمانہ، تاثراتی یا تشریحاتی تنقید کا ذکر چھیڑنے اور ان کے حدود اور مقاصد معین کرنے سے پہلے تنقید کی ضرورت ہی پر غور کر لیا جائے کیونکہ اس کا تعلق محض تنقید کرنے والوں سے نہیں ہے، شاعروں اور ادیبوں سے بھی ہے اور عام پڑھنے والوں سے بھی۔ تنقید نگاروں کا منھ تو یہ کہہ کر وقتی طور پر بند کیا جا سکتا ہے کہ تمھاری ضرورت نہیں ہے لیکن شاعر اور ادیب کی پیاس کیسے بجھائی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی تخلیق کے متعلق دوسروں کا ردِ عمل معلوم کرے اور قاری کی اس خواہش کو کیسے دبایا جا سکتا ہے کہ وہ کتابوں اور مصنّفوں کے انتخاب میں کسی اپنے سے بہتر قاری کا مشورہ حاصل کرے اور ایک بار جب یہ کاروبار معمولی پیمانے پر چل نکلے گا تو پھر طلب و رسد کا فطری چکر شروع ہو جائے گا اور شوقین یا پیشہ ور نقاد پیدا ہونے لگیں گے اور پوچھنے والے پھر یہ پوچھیں گے کہ تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں۔

ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ تنقید سانس لینے کی طرح ناگزیر ہے اور اس سے پہلے ڈرائڈن نے یہی بات ذرا بدلے ہوئے الفاظ میں کہی تھی۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اس قول کو محض ایک غیر معمولی صداقت ہی پر مبنی قرار نہیں دیا ہے بلکہ یہ بھی کہا ہے کہ اس

قول کے مضمرات کو خود ایلیٹ نے اچھی طرح نہیں سمجھا اور اتفاقی یا اضطراری طور پر یہ بات اس کے قلم سے نکل گئی۔ مجھے اس سے بحث نہیں کہ یہ بات درست ہے یا نہیں، اس کے مضمرات وہ ہیں جو ایلیٹ نے بیان کیے یا وہ جو کلیم الدین کے پیش نظر ہیں، مجھے تو اس جملے کا خیال اس سوال پر غور کرتے ہوئے آیا کہ دنیا کو ادبی تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں کیونکہ اس سوال نے ادب سے ہر قسم کی دلچسپی لینے والوں کے لیے الجھنیں پیدا کر رکھی ہیں اور بظاہر تنقید کی حیثیت اس لقمہ کی ہو گئی ہے جو نہ کھاتے بنتا ہے نہ اگلتے۔ کیونکہ کسی فن پارے کو دیکھ کر پسندیدگی یا ناپسندیدگی کا اضطراری اور معمولی تاثراتی اظہار بھی تنقید ہی کے دائرے میں آجاتا ہے۔

تنقید کی ضرورت ہے یا نہیں، اس کے مختصر جواب تو وہی ہو سکتے ہیں جو ہر سوال کے ہوا کرتے ہیں یعنی ہاں بھی اور نہیں بھی کیونکہ یہ جواب متضاد ہوتے ہوئے بھی باہمی طور پر ایک دوسرے کی راہ میں نہیں آتے۔ جسے ضرورت ہے اس کے لیے تنقید ضروری ہے اور جسے نہیں ہے اس کے لیے ضروری نہیں ہے۔ ہر شخص کو تو ہاں کے لیے مجبور کیا جا سکتا ہے نہ نہیں کے لیے۔ جو شخص شعر و ادب سے ایک خاص شکل ہی میں لطف اندوز ہونا چاہتا ہے اس پر کوئی تنقیدی نقطۂ نظر کیوں لادا جائے لیکن جو شخص اپنی آنکھ کی روشنی بڑھانے کے لیے عینک چاہتا ہے اس کو عینک کے استعمال سے روکنا بھی کہاں تک مناسب ہے۔ اس میں تنقید کے لیے جواز اور عدم جواز دونوں کے پہلو نکلتے ہیں۔ بڑا اچھا ہو اگر کسی کی بینائی خراب ہی نہ ہو اور کسی کو عینک کی ضرورت ہی نہ پڑے لیکن شہر میں آنکھوں کی جانچ کرنے والے ڈاکٹر اور عینک ساز نہ ہوں تو شہری زندگی کے لیے یہ کوئی اچھی بات نہ ہوگی۔ پھر ایک گروہ وہ بھی تو ہے جسے اپنی شخصیت اور حسن میں اضافہ کے لیے خوبصورت

عینکیں ضروری معلوم ہوتی ہیں جن سے بینائی نہیں بڑھتی لیکن خارجی طور پر دوسروں کے اور داخلی طور پر اپنے احساس جمال کی تسکین ہوتی ہے۔ ایک شکل اور ہے۔ اگر کسی کو اپنی بینائی کی کمی ہی عزیز ہو، یا کسی طرح اس سے کام چل جاتا ہو تو اسے بھی عینک استعمال کرنے پر مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ حالانکہ پوری قوم یا معاشرہ کو صحت مند بنائے رکھنے کے لیے ایسے جبر کو کوئی بڑا ظلم بھی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

تمثیل سے ہٹ کر اس کے معنی یہ ہوئے کہ کچھ لوگ کسی خاص ادیب، شاعر یا تخلیق کے متعلق اپنی رائے کی انفرادیت یا صحت کو جانچنے کے لیے دوسروں کی رائے معلوم کرنے کے خواہش مند ہو سکتے ہیں (رائے کے قبول کرنے نہ کرنے کا سوال بعد میں آتا ہے) یہ خواہش خود فن کار کے دل میں پیدا ہوتی رہتی ہے۔ اپنی تحسین سے لے کر دوسروں کی برائی بھلائی سننے کی ہنگامہ سازی تک اس کے بہت سے نفسیاتی اسباب ہو سکتے ہیں۔ اس لیے کسی نہ کسی شکل میں تنقید کا وجود واقعی ناگزیر معلوم ہوتا ہے، یہ ایک سایہ سہی لیکن ادب کے پودے کے ساتھ ہی پیدا ہوتا ہے بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خود اسی کے اندر سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے وجود کا ایک جز بن کر کیونکہ اپنے شعوری لمحات میں (اور غیر شعوری طور پر لاشعوری لمحات میں) فن کار خود اس قوت سے کام لیتا رہا ہے۔ بہت سی کٹھن منزلوں میں اس نے اس قوت (تنقید اور تمیز) سے مشورہ کیا تھا کبھی اس مشورے پر ٹھیک سے عمل نہ ہو سکا۔ کبھی تخلیقی قوت کے زور نے اس کی پروا نہ کی، کہیں فن کار کے مشاہدے نے اپنے اس مشیر کے سامنے غلط تصویر ہی پیش کر کے اس سے صلاح چاہی اور غلط مقدمات کی بنا پر غلط نتائج تخلیق کے جز بن گئے۔

صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

اس لیے تنقید کے عناصر تخلیق کی سرنوشت میں شامل ہو گئے تو اس سے مفر کی صورت اس بات کا اعلان کر دینے کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے کہ تخلیق جیسی کچھ ہے اس کے متعلق کسی کو چون و چرا کی گنجائش نہیں ہے لیکن کیا ایسا ہو سکتا ہے اور کیا ایسا ہوا ہے۔ جب خدا نے آدمؑ کو پیدا کر کے فرشتوں کو سجدے کا حکم دیا تو کیا انھوں نے یہ نہیں کہا کیا تو اپنی اس عجیب و غریب تخلیق سے مطمئن ہے! کہیں یہ خوں ریزی و فساد کی جڑ تو نہیں بن جائے گا!" آگے جو کچھ ہوا وہ سب کو معلوم ہے اسے دہرانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن فرشتوں نے جو خالق نہیں تھے۔ دل و زبان ہی سے سہی، اپنے اظہار رائے کے حق کو استعمال کیا اور اس لیے استعمال کیا کہ وہ آثار و عواقب پر نظر رکھ کر خدا کی اس تخلیق سے مطمئن نہیں تھے اسی طرح کسی فن پارے سے مکمل ذہنی یا جذباتی ہم آہنگی حاصل نہ ہونے کی صورت میں ہر شخص کو یہ حق پیدا ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی ناآسودگی کو تاثراتی یا استدلالی جس رنگ میں چاہے ظاہر کرے اور اس حد تک یہ حق بالکل فطری ہے اصل جھگڑا یہاں سے شروع ہوتا ہے کہ اس حق کو استعمال کیسے کیا جائے۔ یہ بحث تنقید کی نوعیت، عمل اور مقصد سے متعلق ہے۔

تنقید کی ضرورت پر غور کرنے کے سلسلے میں ایک اہم مسئلہ اور سامنے آتا ہے۔ کیا ادب فہمی فطری ہے اور کیا ہر پڑھا لکھا آدمی گوئٹے، شکسپیئر، غالب اور اقبال کو سمجھ سکتا ہے۔ یہ شعرا اپنے قاری سے کیا امید رکھ سکتے ہیں اور کیوں؟ انھیں صحیح طور پر سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے کس قسم کے عمل اور شعور کی ضرورت ہے (ابھی اس بات کو چھوڑیے کہ ان شعرا کی تہذیبی اہمیت یا ان کی تخلیقات کے اندر

پوشیدہ فنی اقدار کو سمجھنے کے لیے کن باتوں سے واقف ہونا ضروری ہے) اگر یہ عام پڑھا لکھا آدمی کسی خاص کوشش کے بغیر غالب کو سمجھ لیتا ہے تو پھر ان کی شاعری کی اتنی تعبیریں کیوں ہوئی ہیں؟ ہر عہد اپنے شعور اور مزاج کے مطابق شکسپیئر کے خیالات کی تشریح کیوں کرتا ہے اور یہی نہیں غیر متغیر اور ابدی تسلیم کی جانے والے مقدس صحیفوں کی معنویت کو ہر دور اپنے علم و احساس سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کیوں کرتا ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ تمام لوگ تخلیق کا وہی مطلب سمجھیں جو اس کے خالق کے ذہن میں تھی؟ (اور اگر تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر کو تسلیم کر لیا جائے تو اس کی بھی ضرورت نہیں کہ خالق کے ذہن میں شعوری طور پر کوئی مفہوم ہو) وہ لاشعوری کیفیت کے تحت نہ جانے کیا کیا لکھ رہا ہے۔ سمجھنے والا اگر لاشعوری کے طریق کار سے واقفیت رکھتا ہے تو جو کچھ سمجھ میں آسکے سمجھ لے۔)

اس طرح ادب فہمی کسی حیثیت سے بھی فطری نہیں معلوم ہوتی اور اگر اس منزل سے گزرنے کے لیے کسی قسم کی ذہنی تربیت کی ضرورت ہو گی تو اس کا سامان کہاں سے حاصل ہوگا؟ ظاہر ہے کہ یا تو مطالعہ کرنے والے کی تنقیدی صلاحیت وہ صورتیں خود اخذ کرے گی جو اس کے لیے ضروری ہوں گی یا دوسروں کی مدد سے یہ مرحلہ سر ہوگا دونوں حالتوں میں کوئی نہ کوئی ایسی چیز وجود میں آئے گی جسے تنقید یا ایسے ہی کسی لفظ سے موسوم کرنا ہوگا۔ اب ذرا گہری نظر سے دیکھا جائے تو سوال کی یہ شکل نہیں رہ جاتی کہ ادبی تنقید ضروری ہے یا نہیں۔ بلکہ یہ ہو جاتی ہے کہ کس کو کتنی اور کس نوعیت کے تنقیدی علم اور شعور کی ضرورت ہو۔ جو شخص محض تفریح کے لیے ناول پڑھنا چاہتا ہے اس کے حلق سے یہ اتارنا کتنی بڑی حماقت ہے کہ پلاٹ کیا ہے اس کی ابتدا

ارتقا، عروج اور انتہا کس طرح ہو تو قصہ میں جان آتی ہے۔ وحدتِ زمان و مکان سے کیا مراد ہے۔ کردار نگاری کسے کہتے ہیں، کردار کا ارتقا کس طرح ہوتا ہے؟...
..... اور اس طرح کی وہ بہت سی باتیں جو ناقدین کے نزدیک ناول کو فنی طور سے سمجھنے کے لیے ضروری ہیں حالانکہ وہ خود ان تمام باتوں پر متفق ہیں لیکن اگر کوئی قاری ناولوں کا فنی مطالعہ کر کے ناول نگاری کے کچھ اصول اخذ کرنا یا دنیا کے پانچ بڑے ناول نگاروں کا انتخاب کرنا چاہتا ہے تو اس سے یہ کہنا کہ وہ انتخاب کے لیے اپنے پیش نظر کوئی اصول نہ رکھے، کوئی معیار نہ رکھے اور محض آنکھ بند کر کے چن لے تو یہ اس سے بڑی حماقت ہوگی۔ اس لیے لامحالہ کچھ اچھے بُرے اصول بنیں گے۔ چاہے تمام لوگ ان سے متفق نہ ہوں۔ ان اصولوں کے سلسلہ میں یہ دیکھنا البتہ ضروری ہوتا ہے کہ یہ ناولوں کے گہرے مطالعہ ہی سے وجود میں آئے ہیں یا کہیں باہر سے بنائے گئے ہیں تاکہ ناولوں کو انھیں کے مطابق گڑھ لیا جائے۔ یہی نہیں یہ اصول ہر ناول پر اس کے حدود کو سامنے رکھ کر منطبق کیے جائیں گے تاکہ ناول نگاری کی تخلیقی آزادی کے ساتھ کسی قسم کی ناانصافی نہ ہو سکے۔

میں نے آج تک کسی شاعر یا ادیب کو اس تنقید کی مخالفت کرتے نہیں دیکھا جس میں اس کی یا اس کی تخلیق کی تعریف و تحسین کی گئی ہو۔ چاہے وہ کتنی ہی سطحی ہو یا کتنے ہی پیچ در پیچ دلائل کے ساتھ کی گئی ہو، مخالفت اسی کی طرف سے ہوتی ہے جس کی تعریف مبالغہ کے ساتھ نہیں ہوتی (ان چند انصاف پسندوں کی بات نہیں جن کی بات دوسروں کو عجیب معلوم ہوتی ہے) مجھے اس صاف گوئی کے لیے معاف کیا جائے لیکن یہ بات سو فیصد میرے مشاہدے میں آتی رہی ہے۔ میں یہی دیکھتا رہا ہوں اور برابر یہ سوچتا رہا ہوں کہ

غلطی کہاں اور کس کی ہے؟ کبھی کبھی تو ایسا محسوس ہوا ہے کہ شاید دونوں قسم کے لوگ مجبور ہیں
لکھنے والا اپنی تخلیق کو اچھی اور بے عیب چیز سمجھنے پر اور پڑھنے والا مطالعہ کے بعد اپنی پسندیدگی
اور ناپسندیدگی کا اظہار کرنے پر۔ اگر یہ اظہار محض تاثراتی ہوگا جب بھی "سخن گسترانہ" پہلو اور
"مقام جنبش ابرو" نکل ہی آئیں گے۔ اس لیے تنقید کی نوعیت کا سلسلہ پیچیدگی اختیار کر لیتا
ہے اور ایسی صورتیں اختیار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اظہار رائے کی ذمہ داری کم سے
کم ہو۔ امریکہ اور اس کے اثر سے یورپ اور دوسرے ممالک میں جس قسم کی عملی تنقید کا رواج
ہوا اس کی حیثیت یہ ہے کہ تاج محل کے ایک دروازے کی جالی پر اس طرح غور و خوض کیا
جائے کہ تاج محل نظر میں نہ ہو۔ سترھویں صدی کا ہند اسلامی فن تعمیر نظر میں نہ ہو شاہجہاں نظر
میں نہ ہو اور نہ تاج کے معمار۔ رچرڈسن نے بغیر شاعر کا نام بتائے، بغیر نظم کا عنوان ظاہر
کیے چند نظمیں کچھ ادب کے طالب علموں کو دے دیں کہ ان کی خوبیوں اور خامیوں اور فنی یا
لفظی مناسبتوں کا تجزیہ کریں۔ ایک حد تک یہ تنقید ذہنی خشق میں مدد دے سکتی ہے لیکن اس کا
تسلی بخش ہونا یا ادبی قدروں کے تعین کے سلسلہ میں حرف آخر ہونا کسی طرح سمجھ میں نہیں آ سکتا۔
لیجیے یہ تو بحث شروع ہو گئی تنقید کے حدود اور اسالیب کی۔ سوال یہ تھا کہ کس قسم کی تنقید
ہو؟ کیا کوئی ایسی تنقید ہو سکتی ہے جسے فن تنقید سے دلچسپی لینے والے تخلیقی فن کار اور عام قاری
یکساں طور پر اطمینان بخش پائیں؟ میرا جواب نفی میں ہے۔ اس لیے میں یہ سمجھتا ہوں کہ ہر نقاد
اپنی ہر تحریر کو ایسی سطح پر نہیں رکھ سکتا اس لیے ہر ناقد، ہر قاری اور ہر ادیب مطمئن ہو سکے
نقاد کو یہ سمجھ کر تو لکھنا چاہیے کہ وہ کسی کو کچھ سکھا رہا ہے، کسی کی رہنمائی کر رہا ہے، کسی کو ادبی
رموز و نکات کے سمجھنے میں مدد دے رہا ہے، کسی کے سامنے اپنا سوچا سمجھا نقطۂ نظر پیش
کر رہا ہے۔ لیکن یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ اسے تمام لوگ پڑھیں گے، متفق ہوں گے یا پسند

کریں گے، وہی لوگ پڑھیں گے اور وہی اس سے سیکھنے کی کوشش کریں گے جنھیں اس کی ضرورت محسوس ہوگی، جن کی آنکھوں پر وہ عینک ٹھیک اترے گی اور جو اس کے استعمال سے واقف ہوں گے۔ ناقد کے ذہن میں کوئی ایسا تصور ہونا چاہیے جو مثالی طور پر "لا اکراہ فی الدین" کے نعرے میں مضمر ہے۔ تنقیدی مضامین اور کتابیں پڑھنے والوں کو یہ جاننا چاہیے کہ تنقید نگار کی ہر بات کا نہ تو درست ہونا ضروری ہے اور نہ ماننا ضروری ہے لیکن اس کے مافی الضمیر اور مطمح نظر کے سمجھنے کی کوشش کرنا ضروری ہے۔ اس طرح تنقید اور تخلیق کی حدیں ایک دوسرے سے قریب آئیں گی اور ان کے درمیان اختلاف کا نہیں اشتراک کا رشتہ قائم ہوگا۔

کبھی کبھی یہ جملے بھی دیکھنے اور سننے میں آجاتے ہیں کہ ایک خاص قسم کی تنقید نے ادب کو خراب کر رکھا ہے یا یہ کہ نقاد موجودہ نسل کی رہنمائی نہیں کر رہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں بھی اسی حقیقت کی غماز ہیں کہ الجھن اور شکایت تنقید سے نہیں کسی خاص نوعیت سے ہے حالانکہ وہی تنقید بعض لوگوں کو پسند آتی ہے اور اس کی روشنی میں ایک آدھ ادیبوں اور شاعروں نے ادبی معیاروں اور قدروں کا محسوس کرنا بھی سیکھا ہے۔ اس سلسلہ میں میرا مشورہ یہ ہے کہ اگر کسی خاص قسم کی تنقید کسی کے خیال میں ادب کو نقصان پہنچاتی ہے تو اس کا علاج یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ جس کو اس کا اندیشہ ہو وہ اس کی چھوت سے بچنے کے لیے اسے نہ پڑھے یا اگر پڑھے تو اپنے خیالوں کی مضبوطی کی وجہ سے اس سے متاثر نہ ہو بلکہ اس کے دلائل اور نتائج کو ناقابل قبول سمجھ کر ٹھکرا دے اور خود ایسی چیزوں کی تخلیق کرتا رہے جو اس کے خیال میں اعلیٰ ہیں اور میں یقین دلاتا ہوں کہ اگر اس کی تخلیق واقعی اعلیٰ ہوئی تو فتح اسی کی ہوگی اور کوئی غلط یا بدنیتی سے کی ہوئی تنقید اسے کبھی نقصان

نہیں پہنچا سکے گی۔ یہ جد و جہد کچھ دن جاری رہ کر ختم ہو جائے گی اور اعلیٰ ادب اپنی آفاقی قدروں سمیت زندہ رہ جائے گا اور ممکن ہے وہ تنقید بھی زندہ رہے جو اس اعلیٰ تخلیق کے پرکھنے میں کامیاب رہی ہے یا مدد دے سکتی ہے۔

رہی رہنمائی کی بات، وہ یوں ہے کہ ادب میں رہنمائی اس طرح نہیں ہو سکتی جیسے پیغمبر اپنی امت کی، پیر اپنے مریدوں کی یا سپہ سالار اپنے سپاہیوں کی کرتے ہیں۔ اس میں سیاسی رہنماؤں کی جذباتی اور شخصی اپیل کا سوال بھی نہیں ہے یہ رہنمائی معیار اور اقدار کی باہم جستجو کی شکل میں ہوگی اور سمجھنے کی کوشش میں ہوگی کہ کیا چیز کس سے بہتر ہے۔ حکم دینے، فنکار نے اور انگلی تھام کر اپنے ساتھ چلانے سے نہیں ہوگی راستوں کو ہموار کر کے، اندھیروں میں چراغ جلا کر، اچھی اچھی باتیں کرتے ہوئے اپنے ساتھ چلنے کی کوشش ہی میں اچھا ادب پیدا ہوگا۔ اعلیٰ فن کار نقاد کو نیچے گرنے سے بچائے گا اور اعلیٰ تنقید فن کار کو بلند نگاہی اور ریاضت پر اکسائے گی۔ میرے خیال میں تنقید کے وجود کا یہی جواز ہے۔

پروفیسر آل احمد سرور

شاعری میں شخصیت

کہا جاتا ہے کہ شاعری شخصیت کا آئینہ ہے۔ یہ قول نہایت گمراہ کن ہے جس طرح آئینہ میں کسی شخص کا عکس نظر آجاتا ہے اس طرح شخصیت کا عکس شاعری میں نظر نہیں آتا۔ نہ شخصیت اتنی سادہ اور واضح شے ہے اور نہ شاعری اتنی شفاف اور ہموار سطح رکھتی ہے کہ ہمیں شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں بجنسہٖ نظر آئے۔ شخصیت شاعری میں ضرور جھلکتی ہے مگر اس پر شاعری کے مخصوص اظہار اور فن کے تقاضوں کا پردہ ہوتا ہے۔ کسی شاعر کی شخصیت کا مطالعہ اس کے کلام سے کرنے کے لئے ماہر نفسیات ہونا کافی نہیں۔ شاعری کے آداب سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔ نفسیات کا علم ہمیں شخصیت کی خصوصیات سے آگاہ کرتا ہے۔ اس کی نوعیت بتاتا ہے اس کے میلان یا جھکاؤ سے واقف کرتا ہے، مگر شاعری جس طرح شخصیت کو ظاہر کرتی ہے وہ اس کا اپنا طریقہ ہے۔ یہ ایک طلسمی دنیا ہے جس میں کہیں بہت تیز روشنی اور کہیں بہت گہری تاریکی ہے۔ یہاں آدھا زیں حقیقتیں نہیں ملی جلی ہیں۔ ہر آدھا زشاعری نہیں ہے اور کوئی

آواز شاعری کی لے سے محروم نہیں ہے۔ شاعر کی آواز میں بہت سی پچھلی آوازوں کی گونج ہے بلکہ شاعری کی کچھ روایات ہیں۔ یہ روایات فکر کی بھی ہیں اور فن کی بھی۔ وہ شاعر بھی جو انفرادیت رکھتے ہیں اور جن کا رنگ صاف پہچانا جاتا ہے، فکر و فن کی ترمیم و تنسیخ تنظیم نو یا ترتیب نو سے اپنے آپ کو ممتاز کرتے ہیں۔ اس لئے شاعری میں شخصیت کا مطالعہ خاصہ دلچسپ، مفید مگر مشکل کام ہے۔ اس کے لئے سب سے پہلے شاعری کی آوازوں سے مانوس ہونے کی ضرورت ہے۔ شاعری کی فضا سے آشنا ہونا، شاعر سے ذہنی ہمدردی پیدا کرنا۔ تحسین (Appreciation) کے ذائقے سے عہدہ برآ ہونا، شاعری کی اپنی حقیقت اور اس کے اپنے قواعد کو جاننا ضروری اور علمی طریق کار میں بھی لچک دار ذہن پیدا کرنا لازمی ہے۔ نفسیات کے طالب علموں کے سامنے یہ گفتگو اسی وجہ سے کی جا رہی ہے ورنہ ان کے دائرے میں ادب کے طالب العلم کی یہ مداخلت شاید بے جا سمجھی جائے۔

فرائڈ کو جب اس کی ساٹھویں سالگرہ پر یورپ کے عالموں اور سائنسدانوں نے خراج عقیدت پیش کیا اور اُسے باطن کی دنیا کا سیاح ٹھہرایا تو اس نے کہا کہ اس سے پہلے یہ کام فلسفیوں اور شاعروں نے کیا ہے۔ اس نے تو صرف اس باطنی دنیا کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ نفسیات کا علم فرائڈ کے نظریات سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ مجموعی طور پہ نفسیات شاعری کو بہت اچھی نظر سے نہیں دیکھتی اور ردِ عمل کے طور پہ ادب کے بہت سے نقاد نفسیات کی عطا کردہ معلومات کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ شاعر کے ذہن اور تخلیقی عمل کے متعلق نفسیات کی عطا کردہ معلومات سے ادب کے طالب العلم

بھی فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اٹھا رہا ہے۔ اسی طرح نفسیات کے طالب علموں کیلئے شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں انسانی فطرت ذہن کی پرپیچ فضا شعور اور لاشعور کی کشمکش، محرومی، احساس کمتری، جسمانی صلاحیت، موروثی خصوصیات جنسی تجربوں سماجی اثرات اخلاقی قوانین کی ایک رنگا رنگ پیچیدہ اور آباد دنیا ملتی ہے جس کا سرسری مطالعہ خطرناک ہے مگر جس کا گہرا اور ہمدردانہ مطالعہ نہایت مفید اور دلچسپ ہے۔ اس مطالعہ کے کچھ نقوش یہاں متعین کرنے ہیں لیکن نفسیات کے مروجہ طریقۂ کار کے متعلق ایک بات پہلے کہہ دینا ضروری ہے۔

ہمارا سائنسی طریقۂ کار طبیعیاتی علوم سے لیا گیا ہے یہ تجرباتی ہے اور معروضی ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ طبیعیاتی علوم نے ہمیں جو علم اور طریقۂ کار دیا ہے اسے اجتماعی علوم میں چونکہ افراد اور سماجی رشتے بھی آجاتے ہیں اس لئے اس کے لئے قواعد مدون کرنا آسان نہیں۔ نفسیات میں جو انسانی ذہن اور اس کے پیچ در پیچ راستوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے۔ تجرباتی اور معروضی طریق کار کسی حد تک مکمل کہا جا سکتا ہے۔ حقائق کی کرنوں کا مطالعہ سورج کا احساس کر سکتا ہے یا نہیں۔ یہ پورے طور پر معروضی ہو سکتا ہے یا نہیں۔ چونکہ فرد کے لاشعوری میلانات پر زیادہ توجہ کرتا ہے۔ اس لئے سماجی خیالات جس حد تک شخصیت کی تعمیر پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کا پورا ادراک کر سکتا ہے یا نہیں یہ چونکہ حقیقت کا خاصہ ہے۔ جامد اور مادی نظریہ رکھتا ہے اس لئے ایسی حقیقتوں سے جن کو ہم خوشبو یا ئے بتاں کی طرح کوئی نام نہیں دیا جا سکتا لیکن جن کی اہمیت پھر بھی مسلم ہے پوری طرح عہدہ برآ ہو سکتا ہے یا نہیں۔ میں اس سلسلہ میں صرف ان سوالوں کی ضرورت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ان کا جواب یہاں دینا ضروری نہیں سمجھتا۔

ہمیں ایک تاریک کمرے میں ایک سفید بلی کی تلاش ہے۔ جو وہاں موجود ہے۔ پہلے اس
بلی یعنی شخصیت کے متعلق چند اشارے ضروری ہیں۔

اوکسفورڈ ڈکشنری میں شخصیت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:۔

"وہ صفت نما صفات کا مجموعہ جو ایک شخص کو دوسرے شخص سے ممتاز کرتا ہے۔
مخصوص ذاتی یا انفرادی کردار خصوصاً جب وہ ایک نمایاں قسم کا ہو۔"

That Quaiity or Assemblance of Qualities which makes,
A person what he is, as distinct from other Persons ·Distintive Personal or individual Character Especially when of a marked kind.

یہ لفظ سب سے پہلے ۱۷۹۵ء میں استعمال ہوا۔ اگرچہ شخصیتیں اس سے
پہلے بھی تھیں شخصیت میں انفرادیت اور کردار اس طرح ملے جلے ہیں کہ یہ قریب قریب
اس کے مترادف کہے جا سکتے ہیں شخصیت زیادہ تر جسمانی خصوصیت کا نام نہیں
بلکہ اس اثر کا نتیجہ ہے جو جسمانی خصوصیات پہ ماحول و تربیت سے پڑتا ہے۔ اس سے
بعض لوگوں نے یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ شخصیت کی تعمیر میں وراثت ہی سب کچھ ہے مگر
ویڈ ٹلنن نے "Introduction to modern geneties" میں کہا ہے
کہ جو نسلی خصوصیات منتقل ہوتی ہیں۔ ان میں سب تکمیل کو نہیں پہنچتیں۔ کیونکہ تکمیل کے
راستے میں بہت سے ہفت خواں آتے ہیں" یہ ہفت خواں گھریلو تربیت، سکول کے

ماحول، سماجی اثرات، علمی و ادبی اقدار نے ہیں شخصیت کا خام مواد تربیت اور ماحول
کے اثر سے مختلف قالب اختیار کرتا ہے جسمانی کمزوریاں یا بچپن کی محرومیاں شخصیت کے
پیالے میں کجی پیدا کرتی ہیں۔ لیکن یہ بھی کسی نہ کسی میدان میں طاقت کا بھی باعث ہو سکتی
ہے اور ہوتی ہے۔ شا نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے بچپن میں باپ کی شراب نوشی
اور ماں کی اس کی وجہ سے گھر سے بیزاری نے اس میں وابستگی پیدا کی اور چونکہ وہ اپنے ہم جماعتوں
میں سب سے کمزور تھا اس لئے اس نے اُن کی مار پیٹ سے بچنے کے لئے تعلّی کی تھانی اور
اس طرح اپنا ایک رعب قائم کر لیا۔ جوش بچپن میں اپنی طاقت کا مظاہرہ اپنے ساتھیوں
پر حکم چلانے میں کیا کرتے تھے۔ حسن نظامی اپنی عمر سے بڑے کو چیلنج کرنے میں پٹ گئے۔ مگر انہوں نے
ہمت نہیں ہاری۔ انانیت سرشاری اور محرومی دونوں سے پیدا ہو سکتی ہے۔ یہ اس کی اچھی
مثالیں ہیں۔ نٹشے کا طاقت کا فلسفہ ایک مریض جسم کا انتقام ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کا کھلنڈرا پن
اور دھول دھپّے والی ظرافت ایک ذہنی تلافی ہے۔ سمرسٹ ماہم کے پیر میں خرابی اس کے لئے
زندگی میں ایک امتیاز خاص حاصل کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اس لئے جو جسمانی خصوصیات
ورثے میں ملی ہیں۔ ان میں ابتدائی تربیت سے ایک خاص رجحان پیدا ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے
کہ یہ رجحان شادابی کا احساس پیدا کرے۔ یا تشنگی کا شادابی کا احساس آگے چل کر معمولی
انسان بنا سکتا ہے یا بعد میں تشنگی پیدا کر سکتا ہے۔ کوئی بڑا واقعہ کوئی غیر معمولی شخص، کوئی بڑی
مذہبی، سماجی یا سیاسی تحریک ذہن کی کایا پلٹ کر سکتی ہے۔ تشنگی کا احساس تناؤ یا کشمکش کا
باعث ہو سکتا ہے۔ اس لئے شخصیت کی تعمیر میں جسمانی خصوصیات کے بعد بچپن کی تربیت
کا اثر ہے اور اس کے بعد جنسی احساس اور زندگی کا۔ جنسی زندگی یہاں وسیع علمی معنی میں
استعمال کی گئی ہے۔ جس میں تجربہ سے لے کر ترفع تک کے سب مراحل شامل ہیں۔ فرد چونکہ

خلا میں نہیں ہوتا۔ اس لئے بچپن سے بڑھاپے تک سماجی رشتے ان مختلف طریقوں سے
اثر ڈالتے رہتے ہیں۔ اس طرح شخصیت اس مجموعی، انوکھی، ممتاز اور منفرد خاصیت کا نام ہے۔
جو وراثت اور ماحول کے ایک دوسرے پر پیہم، کبھی مخالف اور کبھی موافق اثرات سے وجود
میں آتی ہے جسے ایک لیبل یا ایک عنوان دینا آسان نہیں۔ یہ کنول کے اس پھول کی طرح
ہے جو دریا کی سطح کو چیر کر اپنا حسین جلوہ دکھاتا ہے مگر جس کی جڑیں کبھی کیچڑ میں اور کبھی
طوفانوں کے آغوش میں پرورش پاتی ہیں۔ یوں تو ہر شخص کی ایک شخصیت کہی جا سکتی ہے، مگر
جس طرح ہر لکھنے والا صاحب طرز نہیں ہوتا اسی طرح ہر شخص "شخصیت" نہیں رکھتا۔ شخصیت
صرف انانیت کا نام نہیں ہے۔ بلکہ انانیت کے بانکپن یا وضع خاص کا نام ہے جو سختی و
سستی اور رنج و راحت میں یکساں جلوہ دکھاتی ہے۔ جو ہموار قدم اور تیز جست، روزمرّہ
کے معمول کی سلامت روی اور اچانک واقعات کی قیامت خیزی، دونوں میں اسی امتیازی
شان میں ظاہر ہوتی ہے جو ستّر پردوں سے چھن کر اپنا حسن دکھاتی ہے یا جو سامنے ہوتے
ہوئے بھی کہیں اور ہوتی ہے۔ فطرت کی اس معجون مرکب اجزا کا تجزیہ اتنا آسان نہیں جتنا
سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ دیکھنے والی عینک کو ہم بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے اور اس کا رنگ
تصویر کو بھی رنگین کر سکتا ہے۔ دوسرے وہ ذہنی رو جو سارے رگ و پے میں بجلی کی طرح
دوڑتی رہتی ہے اور شخصیت میں تب و تاب پیدا کرتی ہے آسانی سے تجربات کے لحاظ
میں نہیں آتی۔ ہاں شاعری میں وہ چھپ چھپ کر ظاہر ہوتی ہے مختلف بھیس بدلتی
ہے اور مختلف تجربات سے دوچار ہوتی ہے۔ مختلف کھیل کھیلتی ہے۔ کبھی صنم کدے آراستہ
کرتی ہے، کبھی آئینہ خانے بناتی ہے، کبھی خاک و خون میں لوٹتی ہے، کبھی گلستان سجاتی
ہے، کبھی اپنے پر عاشق ہوتی ہے اور اپنی نرگسیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کبھی پرستش کے

جوش میں اپنے سورج کو ذرّہ بے مقدار قرار دیتی ہے۔ کبھی عالمِ فطرت میں گم ہو جاتی ہے اور کبھی اپنے خونِ جگر کے باغ کے سامنے دنیا کے باغ و راغ کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتی مگر جو اس کا احساس ہے وہ یہ کہے بغیر نہیں رہتا ؎

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم

شخصیت کے جلوے کو شاعری میں پہچاننے کے لئے شاعری کی بعض خصوصیات کو سمجھنا ضروری ہے۔ شاعری تخئیل کی موسیقی ہے اور استعارہ اس کی روح ہے تخئیل کی یہ دنیا اتنی خیالی یا فرضی نہیں ہے جتنی سمجھی جاتی ہے۔ یہ ہماری حقیقی دنیا ہی کی توسیع ہماری خواہشات ہی کی آزادجنت، ہمارے جذبات ہی کا بے روک اظہار ہے یہ خوابوں کی دنیا کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے۔ خوابوں میں ہمارے شعور کی ترتیب کو کوئی دخل نہیں۔ وہاں صرف لاشعور کا راج ہے تخئیل کی دنیا، خیالی پلاؤ (Day dream) سے مشابہ ہے۔ جس میں خیال کی رو کو شعوری سمت یا ترتیب ملتی ہے چنانچہ شاعری کی پرواز میں تخئیل بال و پر کا کام کرتا ہے۔ تخئیل کی اس دنیا کا نفسیاتی مطالعہ کیا جاسکتا ہے مگر مشکل یہ ہے کہ ماہرین نفسیات الفاظ کو صرف معمولی علامات سمجھتے ہیں۔ ان کی رمزیت یا اشاریت پر غور نہیں کرتے۔ وہ استعارے کے اسرار سے واقف نہیں۔ وہ شاعر کے 'میں' کو واقعی 'میں' سمجھ لیتے ہیں۔ حالانکہ یہ 'میں' بعض اوقات پوری کائنات پر محیط ہوتا ہے۔ اور کبھی وہ شاعری کو بیان واقعہ مان لیتے ہیں۔ حالانکہ شاعر واقعات بیان نہیں کرتا۔ تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ فوٹوگرافی نہیں کرتا تصویر بناتا ہے۔ کاریگر نہیں ہے فن کار ہے۔

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی آواز
وہ ہے جس میں شاعر اپنے سے باتیں کر رہا ہے یا کسی خاص آدمی سے نہیں کر رہا ہے
دوسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے۔ چاہے وہ حلقہ بڑا ہو یا
چھوٹا۔ شاعری کی تیسری آواز وہ ہے جب شاعر ڈرامائی کردار ڈھالتا ہے جو نظم میں
باتیں کر رہا ہے۔ جب وہ سب کچھ کہہ رہا ہے جو خود نہ کہتا بلکہ صرف اسی وقت کہہ سکتا
ہے جب ایک فرضی کردار دوسرے فرضی کردار سے مخاطب ہے، شاعر جب اپنے آپ
سے باتیں کر رہا ہے تو گویا وہ بے نقاب ہے۔ میں نے گویا یوں کہا کہ اس وقت بھی وہ
بالکل بے نقاب نہیں ہے لیکن دوسرے موقعوں کے مقابلے میں زیادہ بے نقاب ہے
یہاں اس کی شخصیت کا اظہار زیادہ واضح، براہ راست اور بے محابا ہے۔ جب وہ ایک
حلقے سے خطاب کر رہا ہے تو اب وہ یا تو ایک پیمبر ہے یا نقیب، یا باغی یا ہیرو۔ اب اُسکی
شخصیت پر ایک تو آدابِ محفل کا نقاب ہے، دوسرے ابلاغ کی ضروریات کا۔ تیسری
آواز میں مختلف کرداروں کی ترجمانی کے باوجود خالق کی شخصیت، اس کی مہر اُس کا
نشان ملتا ہے۔ اس لئے ڈرامائی شاعری میں شاعر کی شخصیت اس کی تخلیقی صلاحیت
کی بوقلمونی۔ اس کی قوت ایجاد کی رنگا رنگی اس کی خلاقی کے جلوۂ صد رنگ میں ظاہر
ہوتی ہے۔ شیکسپیئر نے ہزاروں کردار پیش کئے ہیں، مگر وہ کردار صرف شیکسپیئر ہی پیش
کر سکتا تھا۔ اس پر شیکسپیئر کی شخصیت کی مہر ثبت ہے مگر مہر کے نقش پڑھنے کے لئے چشم
بینا چاہئے۔ ورنہ ہمارا وہی حشر ہو سکتا ہے جو ان نقادوں کا ہوا جو کہتے تھے کہ شیکسپیئر
اٹلی ضرور گیا تھا۔ وہ کسان، سپاہی، وکیل یا معلم ضرور رہا ہو گا اور جن کا جواب مشہور
ایکٹریس ایلن ٹیری نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ اس حساب سے شیکسپیئر عورت بھی رہا ہو گا۔

شاعری کی پہلی آواز جس میں شاعر اپنے سے باتیں کرتا ہے براہِ راست شاعر کے اپنے جذبات و خیالات کو ظاہر کرتی ہے اور اس لئے اس میں اس کی شخصیت زیادہ جھلکتی ہے۔ ان شاعروں کے یہاں یہ آواز زیادہ ملتی ہے جو دروں بینی کے عادی ہیں یا جن کے یہاں ایک رومانی لہر ملتی ہے جو انہیں سب سے الگ اور زمان و مکان سے بلند کر دیتی ہے۔ غنائی شاعری کا سب سے بڑا درجہ غزل کا خاصہ حصہ اشاریت پرستوں کی بہت سی نظمیں اس ذیل میں آتی ہیں۔ غزل ویسے تو محبوب سے باتیں کرنے کا نام ہے مگر اس میں حدیثِ حسن سے زیادہ عشق کی حکایت ہے۔ اسی عشق پر روایت اور تہذیب کے پردے، مروجہ افکار کے نقش ہیں مگر شاعر کی شخصیت کے اہم نقوش اس میں اجاگر ہو ہی جاتے ہیں۔ مثلاً میرؔ کی شاعری زیادہ تر شاعری کی پہلی آواز ہے گو ان کی غزلوں میں دوسری آواز کی لے بھی ملتی ہے جہاں وہ مروجہ افکار و اقدار کی ترجمانی کرتے ہیں یا سماجی اثرات کا عکس پیش کرتے ہیں۔ میرؔ کی شخصیت کو پہچاننا زیادہ مشکل نہیں ہے مگر ان کے ہر بیان کو صحیح مان لینا بھی درست نہ ہو گا۔ مثلاً میرؔ کی ایک مشہور غزل لیجئے جس کا مطلع ہے ؎

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا

اس غزل کے کئی شعر ان کی شخصیت کے مظہر ہیں اور شاعری کی پہلی آواز کے ذیل میں آتے ہیں۔ مگر اس کا مقطع دراصل شاعری کی دوسری آواز کا ترجمان ہے۔ یہاں میرؔ ایک تہذیبی میلان کی عکاسی کرتے ہیں جس کے پیچھے ایک روایت ہے اور جسے وہ قبول کرتے ہیں مگر جو ان کی خصوصیت نہیں ہے اور اسی لئے اس کی بنا پر ان کے

متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جا سکتا۔

میر کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو اُن نے تو
قشقہ کھینچا دَیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

جہاں جہاں شاعری کی پہلی آواز ملتی ہے وہاں ہمیں صرف ایک نقاب ملتی ہے اور وہ نقاب رمز و ایما اور اسالیب فن کی پہچان کی ہے۔ اسے اٹھا کر ہم شاعر کی شخصیت کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں جہاں دوسری یا تیسری آواز نظر آتی ہے وہاں نقابوں کی کثرت ہمارے کام کو مشکل بنا دیتی ہے۔ شاعر جب اپنے حلقے سے خطاب کرتا ہے تو وہ حلقے کی زبان میں بات کرتا ہے تو وہ گویا اپنی سطح سے اتر کران کی سطح پر آتا ہے۔ ساری پیامی شاعری اسی ذیل میں آتی ہے۔ اس لیے اس شاعری میں شخصیت کی خاص پہچان خاصی مشکل ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کی تیسری آواز حصے کے ڈرامائی یا غزل کے بعض اشعار میں ملتی ہے۔ جہاں شاعر مختلف کرداروں کو زبان دیتا ہے یا مختلف کیفیات کا ایک منظر پیش کرتا ہے۔

اُردو شاعری میں مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ شاعر کی شخصیت کے اظہار کے لئے زیادہ گنجائش نہیں چھوڑتے۔ بیانیہ شاعری کی ضروریات کے باوجود کہیں کہیں بعض مقامات پر ٹھہرنا، بعض پہلوؤں پر زور دینا، بعض الفاظ یا ترکیبوں کی تکرار شاعر کے میلان کا پتہ دیتی ہے ہاں اس وادی میں زرخیزی کے باوجود زیادہ سرمایہ ہاتھ نہیں لگتا، مگر غزل جو شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لیتی ہے جو اردو شاعری کی سب سے مقبول صنف ہے شخصیتوں کا ایک ایسا نگار خانہ چھپائے ہوئے ہے جس تک پہنچنا آسان نہیں۔ مگر جس کے جلوے کے بعد انسان بہت سے جلوؤں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

جو لوگ شاعری کو محض ایک خواب یا فرار یا زندگی کی محرومیوں کی تلافی لاشعور کی شعور

پر فتح یا اعصاب زدگی یا نقاب سمجھتے ہیں۔ وہ کسی شاعر کے کلام سے اپنے مطلب کی باتیں ضرور نکال سکتے ہیں۔ بگر بڑے شاعروں کے یہاں ان اثرات کے باوجود شاعری ان چیزوں سے بلند ایک تخلیقی کارنامہ ہے جس میں روزمرہ زندگی کے حقائق کی ایک نئی بصیرت، ان کی ایک معنی خیز ترتیب اور اس طرح محدود حقائق کی توسیع کے ذریعہ سے زندگی کی توسیع کی ایک کوشش ملتی ہے جو ایک حسن رکھتی ہے اور جو ہمیں کائنات اور انسانیت کے حسن کا ایک احساس دیتی ہے۔ جب تک شاعری کی شخصیت کو شاعری کے اس تصور سے نہیں دیکھا جائے گا، ہمیں اجزا کا علم ہوگا، کل کا ادراک ہم نہیں کرسکیں گے۔ نفسیات کے موجودہ پیمانے غلط نہیں ہیں۔ ناکافی ہیں۔ مثلاً نفسیات کے مطالعے کی رُو سے میر ایک مریض شخصیت کے مالک نظر آتے ہیں جو دیوانگی تک سے دوچار ہوچکی ہے۔ اگر میر کی شخصیت مریض ہوتی اور وہ محض اپنے ہی زخموں سے کھیلتے ہوتے تو ان کی شاعری میں تہذیبی بصیرت، سماجی شعور، اخلاقی آداب اور ایک دردمند انسانیت کی وہ آواز نہ ملتی جو اپنے اندر ایک قوتِ شفا رکھتی ہے۔ میر کی طرح سینکڑوں عاشق بھی ہوئے اور دیوانے بھی، مگر کسی نے اپنے عشق اور دیوانگی سے اس طرح فن کا ایک رنگ محل تیار نہیں کیا۔ کسی نے جذبات اور احساسات کی پرچھائیوں کو اس طرح زبان نہیں دی۔ کسی نے اپنی حزنیہ لے میں ایک پورے دور کے درد و کرب کی ٹیسیں نہیں بھر دیا۔ عاشق میر اور دیوانے میر کی شخصیت اس طرح میر کی ساری شخصیت نہیں ہے۔ میر کی شخصیت کی بھرپور جھلک ہمیں دراصل ان کے کلام میں ملتی ہے اور اصلی میر وہ نہیں ہیں جن کا ذکر تذکرہ میر میں ہے اور جن کی بددماغی کے افسانے بنائے گئے ہیں بلکہ وہ اپنی تمام کمزوری اور طاقت کے ساتھ اپنے حقیقی رنگ میں اپنی شاعری ہی میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ حقیقی معنی میں۔۔۔۔ اگرچہ ان کی زندگی اور شاعری میں کوئی بڑا تضاد نہیں ہے۔ اور زندگی کی سختیاں گو نہیں بدل نہیں

سکیں، مگر ان کی شخصیت کو کچھ بجھا دیتی ہیں اور شاعری کی آزاد فضا میں وہ زیادہ تابناک اور روشن نظر آتے ہیں۔

میرؔ کی سوداؔ کی شخصیتوں کا فرق ان کی شاعری کے رنگ سے نظر آتا ہے۔ یہ رنگ یا طرز کی پہچان ہمارے نقادوں کی بالغ نظری کا ثبوت ہے۔ جس میں انفرادیت روایات اور فن کے آداب کے باوجود ظاہر ہو ہی جاتی ہے۔ ایک ماحول میں میرؔ بھی سانس لیتے ہیں اور سوداؔ بھی، لیکن دونوں کی جسمانی خصوصیات اور ابتدائی تربیت میں فرق تھا۔ اس لئے دونوں کی شخصیت کے دھارے الگ الگ بہتے ہیں۔ اگر میں شبلیؔ کے الفاظ میں کہہ سکوں تو میرؔ ایک کنواں ہیں اور سوداؔ ایک دریا، ایک کی گہرائی اور دوسرے کی وسعت و جامعیت۔ دونوں کے مزاج کا فرق اور دونوں کی شخصیت کے امتیازات کو واضح کرتے ہیں۔ میرؔ درد مند انسان ہیں۔ سوداؔ کھلنڈرے، مگر باشعور کھلنڈرے۔ ایک کے یہاں زخموں کے چمن ہیں، دوسرے کے یہاں زندگی کے پست و بلند کے احساس کے باوجود اس سے محبت اور اس کی نعمتوں کا احساس ملتا ہے جس طرح میرؔ کے خزینہ اشعار سے میرؔ کو قنوطی ثابت کرنا غلط ہوگا اسی طرح سوداؔ کی تیزی طراری، ان کی چمک دمک اور ہنسنے ہنسانے سے انہیں رجائی کہنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کی ہجویات میں اپنے گرد و پیش کی ذہنی و اخلاقی پستی کا جو احساس ہے وہ ان کے دل کے زخموں کا آئینہ دار ہے۔ پھر بھی نمایاں میلانات کی بنا پر دونوں شخصیتیں ہمارے سامنے دو نہایت روشن تصویریں پیش کرتی ہیں۔ فن میں شاندار انفرادیت ہے اور شخصیت کا حسن اپنے سارے بانکپن اور رعنائی کے ساتھ موجود ہے۔ میرؔ کے چند اشعار اس سلسلے میں ملاحظہ فرمائیے ؎

فلک نے آہ تیری راہ میں ہم کو پیدا کر   برنگِ سبزۂ نورستہ پائمال کیا

تب گرم سخن کہنے لگا ہوں کہ میں اک عمر — جوں شمع سر شام سے تا صبح جلا ہوں

در بھی حال کی ہے سارے مرے دیوان میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا !

جگر جور گردوں سے خوں ہو گیا — مجھے رکتے رکتے جنوں ہو گیا

داغ فراق حسرت وصل آرزوئے شوق
میں ساتھ زیر خاک بھی ہنگامہ لے گیا

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں — عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دل پرخوں کی ایک گلابی سے
عمر بھر رہے ہم شرابی سے

دل سے میری شکستیں انجھی ہیں — سنگ باراں ہے آب گینے پر

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

ایک محروم چلے میرؔ ہمیں دنیا سے — ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ

میرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

سودا اور انشا کی شخصیت اور شاعری میں ایک مماثلت ہے مگر سودا کی انفرادیت بہت انشاء کی انفرادیت سے زیادہ بھرپور ہے۔ انشاء میں صرف وہ انفرادیت ملتی ہے جو انہیں دوسروں سے ممتاز کرنے کے لئے ہے، جو ایک آن اور اکڑ، ایک پینترا اور پوز بن جاتی ہے اور جس نے مصحفی کو یہ کہنے پر مجبور کیا تھا کہ انشا شاعر سے زیادہ بھانڈ ہے۔ سودا کے

یہاں انفرادیت کا وہ رنگ بھی ملتا ہے جو سماج کے عام رنگ سے کبھی اپنے کو الگ رکھتی ہے، جو زمانے میں شریک ہو کر بھی اسے کچھ بلندی سے دیکھ سکتی ہے جو اپنی اور دوسروں کی کمزوریوں پر ہنس بھی سکتی ہے۔ انشاؔ کے یہاں جو جنسی میلان ہے اس میں ترفع کم ہے حیوانی جذبہ زیادہ۔ سوداؔ کے یہاں یہ ترفع کی خاص منزلیں طے کر لیتا ہے۔ یہ نیم پختہ جنسی میلان انشاؔ کو وہ سرشاری عطا نہیں کر سکا جو عشق کے آداب سے واقف ہے اس نے ان کی سیمابیت کو بالآخر جنوں کی راہ دکھائی۔ سوداؔ اس خطرے سے بچ نکلے۔ انشاؔ کا ایک شعر ہے ؎

اے حضرتِ دل تجھ میں ایک لہر تو ہے اس کی
پر تجھ کو نشے میں کچھ سرشار نہیں پاتا

غالبؔ کی شاعری کی عظمت کی بہت سی وجہیں بتائی گئی ہیں مگر دراصل سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ پہلو دار اور جامع شخصیت رکھتے ہیں جس میں ایک طرف شدید پیاس دوسری طرف مکمل سرشاری، ایک طرف انانیت کے بیشتر مظاہر دوسری طرف وحدت الوجود کے خیالات جو فلسفے کے علمبردار ہیں، ایک طرف عشق دوسری طرف اس پر تنقید سبھی کچھ مل جاتا ہے۔ ان کے یہ اشعار اس سلسلہ میں ہمارے لئے بہت مفید ہیں ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارماں لیکن پھر بھی کم نکلے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی   عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، دردِ لا دوا پایا

تو اور آرائشِ خمِ کاکل ! میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

نہیں بہار کو فرصت نہ ہو، بہار تو ہے طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا دیکھئے

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو منظور تنک ظرفیٔ منصور نہیں

دمِ عیش بجز رقصِ بسمل نہ بود بہ اندازۂ خواہشِ دل نہ بود

اچھا ہے سرِ انگشتِ حنائی کا تصور دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

کارے عجب افتاد بدیں شیفتہ مارا مومن نہ بود غالب و کافر نتواں گفت

غالب کی شخصیت کا ایک گہرا، روشن اور دل آویز نقش ان کے خطوط میں بھی ہے جس میں رواداری، دل نوازی، خودداری کے ساتھ موقع شناسی، لطیف مزاج

کی جس دوسروں کے غم میں شریک ہونے اور اپنے پر ہنسنے کا ملکہ ملتا ہے۔ یہ شخصیت باوجود بڑی قابلِ قدر ہونے کے غالبؔ کی اس ذہنی پرواز اور خواب و حقیقت کی ہم کشمکش کی آئینہ دار نہیں ہے جو ان کی شاعری کو گنجینۂ معانی کا طلسم بنا دیتی ہے۔ ادب اور نفسیات دونوں کے طالب علموں کے لیے اسی وجہ سے ان کی شاعری کی عظمت زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے انکی شاعری دوسروں کی شاعری سے زیادہ وقیع ٹھہرتی ہے جن کے یہاں محدود کشمکش اور محدود پرواز ملتی ہے اور جو صاف معاملے، علمیت، کے اظہار اور کاریگری کی شاعری ہے۔

اردو شاعری میں شاعری کی دوسری آواز کے لحاظ سے حالیؔ، اکبرؔ، اقبالؔ، جوشؔ کی شخصیتوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں مگر ان کا تجزیہ آسان ہے۔ فکر کے ایک میلان اور محور نے شخص کو خاصا واضح کر دیا ہے۔ حالیؔ کی شخصیت میں انوکھا پن۔ ان کی نرمی اور دلداری اور سماجی خیالات سے آتا ہے۔ ورنہ ان کی شخصیت غالبؔ کی طرح تہہ دار نہیں ہے۔ اکبرؔ کے یہاں رندی اور دلچسپ وعظ میں ایک فتنہ ہے۔ گہرے خیالات نہیں ہیں۔ زندگی کی وہ بصیرت ہے جو بہت سے تجربوں سے پیدا ہوتی ہے مگر وہ حکیمانہ نظر نہیں جو سچے مشاہدہ کو مطالعہ بناتی ہے۔ جوشؔ کے شبابیات اور انقلابیات دونوں میں رومانیت بھیس بدل بدل کر نمایاں ہوتی ہے۔ جس کی یکسانیت اکتا دینے والی ہے۔ ہاں اقبالؔ کے یہاں ہمیں دوسری آواز کے غلبے کے باوجود پہلی اور تیسری آوازوں کا احساس بھی ملتا ہے۔ اقبالؔ کی شخصیت میں ملٹن کی طرح PURITAN اور نشاطِ ثانیہ کے آزاد انسان کی کشمکش نہیں ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے تجربات بہت جلد ایک پیمبرانہ رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ پیمبرانہ رنگ اپنے فلسفیانہ ذوق، سماجی شعور، اخلاقی ذہن اور مقصدی آہنگ کی وجہ سے بڑا رفیع و جمیل ہے۔ اس کی وجہ سے انجمن میں خلوت کا احساس رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے شمعِ محفل کی طرح سب سے جدا

ہو کر سب کا رفیق رہنے کا جذبہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ مگر اس میں غالب کی طرح پیچ و خم نہیں ہیں جو برابر ادب اور نفسیات کے طالب علموں کے لئے دلکشی کا باعث رہیں گے۔ اقبال کی شخصیت اپنے کلام میں حل ہو گئی اور کتاب بن گئی۔ غالب کی شخصیت کبھی پوری طرح ان کے اشعار میں نہ سما سکی۔ ان کا آبگینہ ہمیشہ تندیٔ صہبا سے پگھلتا رہا۔ اقبال کی شخصیت کا مطالعہ ان کی شاعری کے ذریعہ سے آسان ہے۔ غالب کا مطالعہ نسبتاً مشکل مگر زیادہ دلچسپ ہے۔ اقبال نے بڑی خوبی سے نشیب و فراز کو ہموار کر کے ایک یقین حاصل کیا۔ غالب اس یقین کی تلاش میں ساری عمر سرگرداں رہے اور اس لئے ان کی تلاش ہمارے لئے بھی ایک مستقل دعوت اور شاعری اور شخصیت کے اسرار اور رموز کا ایک ابدی گہوارہ ہے۔

اس گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت اگرچہ شاعری میں براہ راست نہیں آتی اور فکر و فن کے آداب کی پابندیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔ مگر مضامین کی تکرار، الفاظ کی تکرار، جزئیات کی تفصیل، تراکیب، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور کنایوں میں اتنی باتیں اور اتنے رُخ ہوتے ہیں کہ ان کا مطالعہ ہمیں ایک سمت اور منزل کی طرف لے جاتا ہے۔ ہاں اس کے لئے شاعری کے مخصوص اسلوب اور طریقۂ کار سے آگاہی ضروری ہے ورنہ بیگانگی سے عمل جراحی اس کی لطافتوں کا خون کر سکتا ہے اور پھر مطالعہ کرنے والوں کو پوری اور جیتی جاگتی شخصیت نہیں، بلکہ ان کے اجزا ہاتھ لگتے ہیں۔ یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بڑی شاعری صرف شخصیت کا مظہر ہوتی نہیں، غیر شخصی بھی ہوتی ہے۔ کیونکہ اسی وجہ سے اس کی آفاقیت کے جوہر کھلتے ہیں۔ ہاں غیر شخصی عناصر میں شخصی رنگ، اور شخصی عناصر میں عمومی اثرات کی دھوپ چھاؤں سے ہی شاعری کی جنت عبارت ہے۔

مولانا نیاز فتحپوری

لازوال ادب کی تخلیق

"ادب کے نئے تقاضے" اس عنوان سے غالباً مقصود زمانے کے نئے تقاضے ہیں کیوں کہ ادب کا کوئی تقاضا نہیں ہوتا۔ تقاضا ہوا کرتا ہے زمانے کا، ماحول کا، جو بہ لحاظ ضرورت ہماری زندگی، ہماری تہذیب، ہمارے رجحانات، ہماری ذہنیت اور اس کے ساتھ ہمارے لٹریچر کو مختلف سانچوں میں ڈھالتا رہتا ہے۔

پھر اگر "نئے تقاضے" سے وہ تمام باتیں مراد ہیں جو مجموعی طور پر ہماری ہیئت اجتماعی، ہمارے نظام معاشرہ، ہمارے کلچر، ہماری اخلاقی زندگی اور مادی ترقی پر اثر انداز ہوتی ہیں تو اس صورت میں "ادب و ادبیات" کا مفہوم اور اس کا دائرۂ عمل بہت وسیع ہو جائے گا اور اس میں تمام ان علوم و فنون کو بھی جگہ دینی پڑے گی۔ جو عمرانیات، اخلاقیات، جمالیات اور تربیت فکر و ذہن سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن اگر ادب سے مراد محض ادب لطیف یا شعر و شاعری ہو تو پھر گفتگو بہت محدود ہو جائے گی۔ کیونکہ جس حد تک زبان و بیان یا فنّی محاسن کا تعلق ہے اس میں ہم نہ علوم حکمیہ کا ذکر کر سکتے ہیں اور نہ علوم اخلاقی کا۔

بہر حال اس سلسلے میں سب سے پہلا سوال ہمارے سامنے ادب کی "مقصدیت" کا آتا ہے۔ یعنی اگر ادب و ادبیات کا وہی وسیع مفہوم قرار دیا جائے جو انسان کی اخلاقی و عمرانی زندگی کے تمام پہلوؤں پر حاوی ہے۔ تو بے شک زمانے کے تقاضے سے ہم

اسے متعلق کر سکتے ہیں اور اس سلسلے میں "لازوال ادبی تخلیق" کی مثالیں بھی کافی مل سکتی ہیں لیکن اگر اس سے مراد صرف ادب لطیف یا شعر و شاعری ہو تو پھر زمانے کے تقاضے کا سوال بھی باقی نہیں رہتا۔ چہ جائیکہ اس حیثیت سے کسی غیر فانی پارۂ ادب کی تخلیق، کیونکہ ایک آرٹسٹ زمانہ کے تقاضوں کو نہیں دیکھتا اور وہ اسی وقت کوئی لازوال تخلیق کر سکتا ہے۔ جب مصالح زندگی کے تقاضوں سے خالی الذہن ہو کر وہ محض اپنے ذہن، اور اپنے فطری میلان کے تقاضے کو پورا کرے۔

آرٹ۔ بڑی خود سر، بڑی سرکش، بڑی خود پرست چیز ہے۔ اور وہی آرٹسٹ بہترین آرٹسٹ ہو سکتا ہے جس میں سب سے زیادہ انانیت یا (EGO) پایا جائے۔ ایک آرٹسٹ اپنے انفرادی وطبعی تقاضے کے سوا زمانہ کیا، خدا کے تقاضے کی بھی پروا نہیں کرتا۔ اور اسے بڑی سی بات کہنے کا بھی اتنا ہی حق حاصل ہے جتنا ایک معلم اخلاق کو اچھی بات کہنے کا۔ وہ تمام مصالح دنیوی سے بے نیاز ہے۔ اس کی دنیا میں تقاضا کوئی چیز نہیں اس کے یہاں اصل چیز محض جمالیات ہے اور اس ذوق کی تسکین کے لئے وہ سب کچھ کرتا ہے۔ خواہ کوئی پسند کرے یا نہ کرے، دنیا کو اس کی ضرورت ہو یا نہ ہو۔ یہانتک کہ وہ حیوانیت کو بھی ایک (CREED) بنا دینے میں تامل نہیں کرتا۔

قدیم اسپارٹا میں کمزور اولاد اور بڈھے باپ کو ہلاک کر دینا بڑا مستحسن امر سمجھا جاتا تھا اسی طرح قدیم ایران و فینیقیا میں بچوں کو خوشی خوشی قربان گاہ پر چڑھا دیا جاتا تھا۔ لیکن شاید یہ کہ لوگوں کو معلوم ہو گا کہ ان مکروہ و معیوب رسموں کی بنیاد سب سے پہلے وہاں کے شاعروں ہی نے ڈالی تھی۔ اور بہترین پارۂ ادب وہی سمجھا جاتا تھا جو ان وحشیانہ جذبات کے اُبھارنے میں بہت زیادہ معاون ثابت ہو۔

یونان کے دورِ صنم پرستی کے بہترین پارہائے ادب وہی ہیں جو جیو پیرونیس، اڈونس وغیرہ کی حیات معاشقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ حالانکہ اخلاقی نقطہ نظر سے وہ حد درجہ شرمناک ہیں۔ عریانی غیر سنجیدہ بات ہے۔ لیکن وینس کے عریان مجسمے آج بھی گھروں کی زینت ہیں۔ شاعر بھی آرٹسٹ ہے اس لئے جب تک خود اس کی روح کا کوئی جزو شعر میں شامل نہ ہو وہ غیر فانی شعر پیش نہیں کر سکتا اور یہ ضروری نہیں کہ اس کی روح زندگی کے ہر عملی نظام کی ہم آہنگ ہو۔ تخیل و عمل دونوں میں ایک قسم کا عناد پایا جاتا ہے۔ صناع کا نفسیاتی رحجان اس کا اپنا ذاتی و انفرادی رحجان ہوا کرتا ہے۔ اور اس کو کبھی ہم مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ اپنے آرٹ میں زمانہ کے اقتضا ریا مصالح دنیوی کا بھی لحاظ رکھے یا خود وہ اصول اخلاق کا پابند ہو۔

کسی شخص نے کارلائل سے تعجب کے ساتھ پوچھا کہ "گیٹے جرمنی کا بہت بڑا شاعر تھا، لیکن اس کی اخلاقی حالت مشتبہ تھی یہ کیا بات ہے"۔ کارلائل نے جواب دیا "یہ اعتراض بالکل ایسا ہی ہے جیسے تم آفتاب سے یہ شکایت کرو کہ وہ تمہارے پائپ کا تمباکو کیوں نہیں سلگاتا"۔

بہرحال ہم کسی شاعر یا آرٹسٹ سے کوئی اخلاقی مطالبہ نہیں کر سکتے۔ اگر اس کی اخلاقی حالت اچھی نہیں ہے تو ہم اس سے نہیں کہہ سکتے کہ تم اچھے شاعر ہو تو اچھے انسان بھی بنو کیونکہ وہ اس کے جواب میں کہہ سکتا ہے کہ تم اچھے انسان ہو تو اچھے شاعر بھی بنو حالانکہ اچھا انسان بننا تو ایک حد تک ہمارے اختیار میں ہے۔ لیکن اچھا شاعر بننا کوشش کے بعد بھی آسان نہیں۔

اب اس مسئلے پر موجودہ زمانے کے پیش نظر واقعاتی حیثیت سے غور کیجئے۔ تو معلوم

ہوگا کہ یہ دور خالص مادی و عملی زندگی کا میکانکی دور ہے۔ اور اگر کوئی قوم زندہ رہنا چاہتی ہے تو اس کے لئے ضروری ہے کہ وہ تمام مسائل حیات میں اس حقیقت کو سامنے رکھ کر دوسری قوموں کے دوش بدوش چلے۔ بلکہ ان سے آگے بڑھ جانے کی کوشش کرے گویا اس وقت تمام عوامل حیات کی بنیاد اس زندہ، متحرک اور سکون ناآشنا رجحان پر قائم ہے اور زمانے کا اقتضا یہ ہے کہ جینا ہے تو مادی ترقی کرو۔ ظاہر ہے کہ یہ مقصد صرف علوم و فنون کے ذریعہ سے حاصل ہو سکتا ہے۔ شعر و شاعری یا ادب لطیف سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ کیونکہ آپ کسی شاعر و ادیب کو مجبور نہیں کر سکتے کہ وہ زندگی کا مقصد صرف مادی ترقی قرار دے اور اگر اس نے محض مصلحت وقت یا ضرورت زمانہ کے پیش نظر کچھ لکھا بھی تو وہ لازوال ادب نہیں ہو سکتا۔ محض وقتی اور عارضی ادب ہوگا۔ بالکل بیجان بے روح اور زوال پذیر۔

کہا جاتا ہے کہ اب شعر و شاعری میں روائتی عشق و محبت کے سوئے ہوئے انفعالی جذبات کی گنجائش نہیں۔ بالکل درست، لیکن افسوس ہے کہ جن ادیبوں اور شاعروں نے گل و بلبل، قیس و فرہاد کو ترک کر کے کسان، مزدور، ہنسوڑا اور بھینی پر شاعری کی بنیاد قائم کی وہ بھی اس وقت تک کوئی لازوال ادب پیش نہیں کر سکے۔ بات یہ ہے کہ جو کچھ وہ کہتے ہیں محض نقالی ہے۔ تجربہ نہیں اور ادب کے ذریعے سے عملی روح اس وقت پیدا کی جا سکتی ہے جب شاعر و ادیب خود عملی انسان ہو۔ اور شدائد زندگی جھیل کر زندگی کی عملی مقصدیت تک پہونچا ہو۔

یہی سبب ہے کہ روسی ادب میں جتنے نمونے لازوال ادب کے ہم کو مل جاتے ہیں۔ وہ کسی اور ملک کے ادب میں نظر نہیں آتے، چہ جائیکہ ہندوستان جہاں "ادب

برائے زندگی" کا مقصد محض ایک سستی قسم کی مادی فارغ البالی ہے اور کسی بلند انسان کی تعمیر کا تصور یہاں کے ادیب کے سامنے نہیں۔

پھر ان حالات میں ہم اپنے ملک کے شاعروں اور ادیبوں سے یہ مطالبہ تو ضرور کر سکتے ہیں اور کرنا چاہیئے کہ وہ زمانے کے اقتضا کا ساتھ دیں۔ لیکن لازوال ادبی تخلیق کی توقع ہم ان میں چند ہی سے کر سکتے ہیں۔ وہ چند جو واقعی زندگی کی صعوبتیں جھیل چکے ہیں یا جو طبعاً وقت کی بات وقت کے لب و لہجے میں کہنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔

اردو شاعری میں نئے رجحانات کا سراغ ہمیں غالبؔ کے وقت سے ملتا ہے خود غالبؔ نے بھی اپنے قدیم رنگ میں تبدیلی کی۔ لیکن صرف ٹکنیک و اسلوب کی حیثیت سے۔ حالیؔ نے البتہ ٹکنیک و معنویت دونوں حیثیتوں سے بہت کچھ کیا اور اس میں شک نہیں کہ ان کا مسدس اس حیثیت سے یقیناً غیر فانی ادبی تخلیق ہے لیکن افسوس ہے اس زمانے میں کوئی اور ان کا حریف نہ ہو سکا۔ اس کے بعد اسمٰعیل میرٹھی پر ہماری نگاہ جاتی ہے اور پھر اقبالؔ پر جن کی بعض نظمیں وقت کا تقاضا بھی ہیں اور غیر فانی ادب پارے بھی۔ لیکن یہ دور زیادہ تر وعظ و تبلیغ کا تھا۔ یعنی عملی جہاد تو انھوں نے نہیں کیا۔ لیکن اس کی فضا ضرور پیدا کی۔ اور ذہن انسانی کی راہیں یقیناً بدل دیں۔ اسی زمانہ میں بعض دوسرے شعراء نے بھی ان کی تقلید کی لیکن وہ تقلید محض تھی۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد بیشک وہ وقت آیا تھا کہ شاعر ان راہوں پر چل پڑتا اور ان میں سے بعض چلے بھی۔ لیکن چونکہ ان کی شاعری محض نظریئے کی شاعری تھی تجربے کی نہ تھی۔ اس لئے وہ کوئی خاص جگہ پیدا نہ کر سکی۔ اور "بن کھلے مرجھا گئی"۔

ڈاکٹر عندلیب شادانی

مختصر افسانہ

ہمارے ادب میں مختصر افسانے کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہے وہ محتاجِ بیان نہیں۔ ادبی تجارت کے فروغ کا ذریعہ مختصر افسانے۔ دنیائے ادب میں شہرت و مقبولیت کا ذریعہ مختصر افسانے، سیاسی، معاشی اور سماجی پروپیگنڈا کا ذریعہ مختصر افسانے، نوجوانوں کی جنسی بھوک کی ذہنی تسکین کا ذریعہ مختصر افسانے تھکے ہوئے دماغوں اور کاہل و بیکار انسانوں کی سستی تفریح کا ذریعہ مختصر افسانے یہی وجہ ہے کہ ہمارے اکثر رسالے صرف مختصر افسانوں کے لئے وقف ہیں اور اردو کے وہ گنے چنے رسالے بھی جو سنجیدہ علمی اور ادبی مضامین کی اشاعت کو اپنا طرۂ امتیاز بتلاتے ہیں۔ زیادہ تر مختصر افسانوں ہی کے سہارے جیتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ توقع بیجا نہیں کہ اردو میں فن افسانہ نویسی کے متعلق کتنی ہی اہم اور سنجیدہ تصانیف موجود ہوں گی جن کے مطالعے سے انسان نہ صرف افسانہ نویسی کے اصولوں سے واقف ہو سکے بلکہ ایک ایسا تنقیدی معیار بھی اس کے سامنے آجائے کہ وہ اچھے اور برے، ادنیٰ اور اعلیٰ افسانوں میں امتیاز کر سکے اور ان کی قیمت کا صحیح اندازہ کرنا اس کے لئے مشکل نہ رہے۔ لیکن افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اردو میں اس موضوع

پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بہت ہی ناکافی ہے۔

مختصر افسانوں کے مجموعے آئے دن شائع ہوتے رہتے ہیں اور ان پر مقدمہ اور ریویو لکھنے والے دل کھول کر بظاہر تنقید کا حق ادا کرتے ہیں لیکن بات جہاں کی تہاں رہتی ہے اور اس قسم کے مقدموں اور تنقیدوں کا مطالعہ کرنے کے بعد بھی پڑھنے والے کے علم میں فن افسانہ نویسی کے متعلق چنداں اضافہ نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ ہمارے افسانہ نویس اور ان کے نقاد جو کچھ لکھتے ہیں عموماً طبیعت کی اپج سے لکھتے ہیں۔ ان کی تعمیر اصولِ فن کی بنیادوں پر نہیں ہوتی کیونکہ اصولِ فن سے نہ تو وہ واقف ہی ہوتے ہیں نہ واقف ہونے کی ضرورت ہی سمجھتے ہیں۔ اور ان کا یہ نقطۂ نظر کسی حد تک درست بھی ہے، بات تو یہ ہے کہ اول تو ہمارے پڑھنے والوں کی تعداد ہی نہایت مختصر ہے اور جو لوگ پڑھنے بھی ہیں ان میں بھی تھوڑے سے افراد کو علیحدہ کر کے باقی سب کا ادبی ذوق اس درجہ پست ہے کہ کوئی معیاری چیز جو فنی حیثیت سے مکمل ہو ان کے حلقے میں کبھی مقبولیت حاصل نہیں کر سکتی۔ ظاہر ہے کہ جس چیز کی مانگ نہیں وہ کس لئے مہیّا کی جائے۔ اس وقت.... راقم الحروف کا مقصود صرف اس قدر ہے کہ افسانہ نویسی کے موٹے موٹے اصول بیان کر دیئے جائیں، تاکہ اس اجمالی معیار کو پیش نظر رکھ کر ہر شخص کسی افسانے کی قدر و قیمت کا ایک حد تک صحیح اندازہ کر سکے۔

آج تک اس امر کا فیصلہ نہیں ہو سکا اور نہ ہو سکتا ہے کہ کس قدر طویل ہونے کے بعد ایک افسانہ مختصر افسانہ نہیں رہتا اور در حقیقت فن کے نقطۂ نظر سے افسانے کا طول یا اختصار چنداں اہمیت بھی نہیں رکھتا۔ بایں ہمہ اہلِ مغرب ایسے افسانہ کو مختصر افسانہ کہتے ہیں جو کم سے کم دو ہزار اور زیادہ سے زیادہ بارہ ہزار الفاظ پر مشتمل ہو۔ مختصر افسانہ کی تعمیر کے لئے کچھ اصول معیّن

کئے گئے ہیں اور ان میں سب سے زیادہ اہم اصول یہ ہے کہ مختصر افسانے کو کسی ایک ہی واقعے پر مشتمل ہونا چاہئے لیکن یہ قاعدہ بھی کلیّہ نہیں کیونکہ ایسے بہت سے مختصر افسانے موجود ہیں جو صرف ایک ہی واقعہ پر مشتمل نہ ہونے کے باوجود اپنی صنف کے بہترین نمونے سمجھے جاتے ہیں۔ درحقیقت فن کاروں کے لئے حدود کی تعیین کرنا خطرے سے خالی نہیں اور ایک نابغہ فن (Genius) تو اکثر معینہ حدود کو توڑ کر اپنے لئے ایک بالکل نیا راستہ نکال لیتا ہے مگر ظاہر ہے ہر شخص جینیس (Genius) نہیں ہو سکتا۔ اور متوسط درجہ کے لکھنے والوں کے لئے آئین و اصول کی پابندی ناگزیر ہے۔ اس بنا پر پلاٹ کے حدود کا معین کرنا ضروری سمجھا گیا ہے۔

جو لوگ مختصر افسانے کو ایک ناول کا خلاصہ سمجھتے ہیں وہ مختصر افسانے کی نوعیت سے بالکل ناواقف ہیں۔ بعض مختصر افسانوں میں پلاٹ سرے سے ہوتا ہی نہیں مختصر افسانے میں ایک ماہر آرٹسٹ کی تمام تر توجہ اپنے کرداروں میں مرکوز رہتی ہے۔ اور وہ ان میں حقیقت اور زندگی کی روح بھر دیتا ہے۔ اور اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ تو پھر اس کے کردار خواہ کچھ بھی کریں اور انہیں خواہ کسی قسم کے حادثات سے دوچار ہونا پڑے ایک تعلیم یافتہ اور ذہین مطالعہ کرنے والے کے لئے وہ کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ کردار جو حقیقی اور زندہ ہوتے ہیں وہ پڑھنے والے کے حافظے میں داخل ہو کر وہیں ٹھہر جاتے ہیں اور جو کچھ وہ کرتے ہیں اس کے جزئیات اگرچہ ہمیں یاد نہیں رہتے پھر بھی مجموعی طور پر ہم جانتے ہیں کہ وہ کیسے لوگ تھے۔ ناول نویس اگر ایک لاکھ الفاظ میں کرداروں کی تخلیق کرتا ہے تو مختصر افسانہ لکھنے والے کو تین ہزار یا اس سے بھی کم الفاظ میں یہ کام انجام دینا پڑتا ہے باایں ہمہ مختصر افسانے کے کردار ایسے ہی حقیقی اور ایسے ہی زندہ ہونے چاہئیں جیسے ایک

ناول کے ہوتے ہیں۔ اس مقصد کے لئے ضروری ہے کہ زیادہ کردار افسانے میں داخل نہ کئے جائیں۔ نہ پلاٹ ہی پیچدار ہو۔ کیونکہ ایک پیچدار پلاٹ کی تدریجی ترقی اور تکمیل کے لئے افسانہ نگار کو بہت سے واقعات کا ذکر کرنا پڑتا ہے۔ اور مختصر افسانہ کے محدود پیمانے میں اس کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اس کے لئے کسی بڑی ہنرمندی کی ضرورت نہیں جس طرح تھیٹر کے سٹیج پر شاہی دربار تو سجا کر دکھلاتے ہیں لیکن میدان کارزار کی طرح جرار لشکروں کی نقل و حرکت اور جنگ نہیں دکھاتے۔ اسی طرح لکھنے والا مختصر افسانے میں بھی زیادہ کردار داخل نہیں کرتا۔ بلند پایہ مختصر افسانہ لکھنے والا خواہ مخواہ اختصار کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ بلکہ بعض اوقات اسے اس امر کا احساس تک نہیں ہوتا کہ اس نے اختصار کیا ہے۔ وہ صرف اس لئے اختصار سے کام نہیں لیتا کہ افسانے کو مختصر کرنا چاہتا ہے بلکہ قدرتی طور پر اس کی عادت ہی ہو جاتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ مطالب کو کم سے کم الفاظ میں بیان کر دے۔

مکالمے اگر صناعانہ ہنرمندی کے ساتھ لکھے جائیں تو ان کے ذریعہ کرداروں کے انفرادی خصوصیات کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار افراد قصہ کے اطوار و خصائل کو بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کر دیتا ہے۔ لیکن ایسی صورت میں پڑھنے والا مجبور ہے کہ افسانہ نگار نے جو کچھ کہا ہے اسے تسلیم کرے بذات خود وہ کسی نتیجہ پر نہیں پہنچ سکتا۔ حالانکہ نفسیاتی طور پر اس کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ بذات خود کوئی فیصلہ کر سکے لہٰذا ایک ماہر فن کار کسی کے متعلق جو کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ خود اسی کی زبان سے کہلوا دیتا ہے۔ خود کچھ نہیں کہتا۔ اس طرح پڑھنے والا خود اندازہ کر لیتا ہے کہ فلاں شخص کس قسم کا انسان ہے۔ نہ صرف اس قدر بلکہ اس طریق اظہار سے

بیان کی تاثیر بدرجہا بڑھ جاتی ہے مثلاً کسی کے متعلق افسانہ نویس کے ان الفاظ سے کہ "وہ نہایت بے رحم، سنگدل اور وحشی انسان تھا۔ ننھے بچوں پر بھی اسے ترس نہ آتا تھا۔ انسانی خون سے کھیلنا اس کا دلچسپ مشغلہ تھا" پڑھنے والا ہرگز اتنا متاثر نہیں ہوتا۔ جتنا خود اس شخص کے اس بیان سے کہ "اتنا وقت نہ تھا کہ میں اس بچی کے کانوں ... سے سونے کی بالیاں اتار لیتا۔ میں نے آنکھ بند کر کے بالیاں کھینچ لیں۔ کانوں کی لویں چر گئیں بالیاں نکل آئیں اور میں اسے تکلیف سے چیختا تڑپتا چھوڑ کر آن کی آن میں وہاں سے کافور ہو گیا۔"

ایک مغربی نقاد لکھتا ہے کہ "سگار کے ماہر سگار میں پانچ باتوں کا خیال رکھتے ہیں، سوختت، مہک، ذائقہ، رنگ اور ساخت۔ لیکن اگر کوئی سگار پہلی بات میں ناقص ہو یعنی اچھی طرح نہ سلگتا ہو تو پھر دوسری حیثیتوں سے چاہے کتنی ہی خوبیاں اس میں موجود ہوں وہ نامقبول ہی رہے گا۔" اسی طرح اگر کسی مختصر افسانے کے متعلق پڑھنے والے کو یہ شبہ اور احساس ہو جائے کہ یہ جھوٹ ہے تو پھر اس کی تمام خوبیاں محض بیکار ہیں۔ نہ حسن بیان کام آسکتا ہے نہ زبان کے چٹخارے نہ تازہ تشبیہیں، نہ رنگین استعارے۔ اس لئے مکالمہ لکھنے میں بے انتہا احتیاط کی ضرورت ہے۔ ایک لفظ بھی اگر بے محل کسی کی زبان سے نکل جائے تو پوری فضا مکدر۔ بلکہ غارت ہو جاتی ہے۔

ناول میں تھوڑا بہت فاضل مواد۔ بعض خیالات و عبارات کی تکرار۔ کہیں کہیں بے مغز جملے۔ کچھ بھونڈے اور نامناسب الفاظ اگر موجود ہوں تو پڑھنے والا انہیں نظر انداز کر سکتا ہے اور ان عیوب کی بنا پر ناول کو یکسر مردود قرار نہیں دیا جا سکتا لیکن اگر ایک مختصر افسانے میں اس قسم کی خامیاں اور کوتاہیاں پائی جائیں تو یقیناً وہ

ایک داغ دار آئینے کی طرح دیکھنے والوں کی نظر سے گر جائے گا۔ مختصر افسانہ لکھنے والے کے لئے ضروری ہے کہ وہ نہایت معنی خیز الفاظ کا استعمال کرے تاکہ پڑھنے والے کے سامنے ایک جہان معنی آشکارا ہو جائے۔

ہر خیال اپنے ساتھ کچھ دوسرے متعلقہ خیالات بھی دماغ کے سامنے لاتا ہے۔ اب یہ افسانہ نگار کا کمال ہے کہ وہ ایسے جزئیات کا انتخاب کرے جن کی مدد سے اور بہت سی تفصیلات خود بخود دماغ کے سامنے آجائیں۔ ناول نگار ایک بڑے پلین (Plan) پر کام کرتا ہے جس میں بہت سے جزئیات کے استعمال کی گنجائش ہوتی ہے۔ جزئیات کی مدد سے وہ ایک مکمل سین تیار کر لیتا ہے لیکن مختصر افسانہ لکھنے والے کو دو ہی سطروں میں سب کچھ کہہ دینا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دو سطروں کا مختصر پیمانہ ایک مکمل و مفصل بیان کے لئے بالکل ناکافی ہے۔ لہٰذا وہ اشارات سے کام لیتا ہے اور اس طرح کہ اس کا ہر اجمال ایک پوری تفصیل پر حاوی ہوتا ہے۔ اور اس چیز کو ایک ماہر فن کار بالکل غیر شعوری طور پر برتتا ہے۔

جیسا کہ ہم پیشتر بیان کر چکے ہیں۔ مختصر افسانے میں پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت ہے اور ایک بات کہہ کر دوسری کتنی ہی باتوں کی طرف قاری کے ذہن کو منتقل کر دینے کا ہنر اس کی نہایت اہم خصوصیت ہے۔ ایک مختصر افسانہ اگر ہر حیثیت سے مکمل ہو تو پھر اس میں کسی کمی کی مطلق گنجائش نہیں ہوتی اور اگر اس میں سے چند جملے بھی حذف کر دیئے جائیں تو اس کے حسن و خوبی کو نقصان اور صدمہ پہنچنا لازمی ہے۔

ناول اور مختصر افسانے میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ ناول نگار پڑھنے والے کو دیتا بہت زیادہ ہے۔ اور اس سے لیتا بہت کم ہے۔ اس کے برعکس مختصر افسانہ لکھنے والا دیتا کم ہے اور مانگتا زیادہ ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ ناول ختم کرنے کے بعد

پڑھنے والے کے خیالات ان واقعات کی طرف جاتے ہیں جن کا اس نے مطالعہ کیا ہے اور پورے طور پر اس کی تسکین ہو جاتی ہے کیونکہ جو کچھ وہ جاننا چاہتا تھا اسے معلوم ہو گیا اور کوئی ایسی حالت منتظرہ باقی نہیں رہی جس کی بنا پر اُسے کسی ذہنی خلش سے دو چار ہونا پڑے لیکن مختصر افسانہ کا فن کار پڑھنے والے کو افسانے سے باہر لے جاتا ہے اور افسانے میں جو واقعات مذکور ہوئے ہیں ان سے خیال ہٹا کر ایسے واقعات کی جانب منتقل کر دیتا ہے جو مذکورہ واقعات سے ربط و علاقہ رکھتے ہیں اور خود بخود ذہن میں آتے چلے جاتے ہیں یہیں سے مختصر افسانہ نگار کی مشکلات کا آغاز ہوتا ہے۔ جہاں تک عوام الناس کا تعلق ہے ایک بہمہ وجوہ مکمل اور معیاری مختصر افسانے سے زیادہ اور کوئی چیز انھیں پریشان کرنے والی نہیں ہوتی ۔ وجہ یہ ہے کہ ان کا دماغ سویا ہوا ہوتا ہے اور وہ نہیں چاہتے کہ کوئی ان کے سوئے ہوئے دماغ کو پریشان کرے۔ اس قسم کے افسانے کا مطالعہ کرنے کے بعد ایک عامی یہی کہتا ہے کہ ہماری سمجھ میں تو اس کا کچھ سر پیر ہی نہیں آتا۔ فن کار کو یہ توقع کبھی نہیں رکھنی چاہئے کہ اس کا گہرا مشاہدہ اور حقیقی زندگی کا سلیس و شگفتہ بیان اسے عوام الناس میں ہر دلعزیز بنا سکتا ہے ایک عامی یہ سوچتا ہے کہ افسانہ بہر حال افسانہ ہے اور اگر اس میں منطق اور حقیقت کی رُو سے کچھ انحراف بھی پایا جائے تو وہ اسے نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس کے نزدیک ایسی باتوں سے افسانے کے حسن و خوبی کو کوئی نقصان نہیں پہنچتا۔ مثلاً ایک افسانے کا ہیرو کوکبؔ ایک خوبرو دوشیزہ شیریںؔ کو بہت چاہتا ہے شیریں سے اس کی منگنی بھی ہو چکی ہے۔ شیریںؔ کی عدم موجودگی میں کوکب شیریں کی میز پر ایک خط دیکھ لیتا ہے جس میں لکھنے والے نے شیریں کے ساتھ بے انتہا والہانہ محبت کا اظہار کیا ہے۔ کوکبؔ کو بدگمانی پیدا ہوتی ہے۔ اتفاق سے اسی رات وہ

شیریں کو ایک خوبرو نوجوان کے ساتھ سنیما جاتے دیکھ لیتا ہے۔ اس کے شکوک و شبہات قوی ہو جاتے ہیں۔ رقابت کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ ان کا تعاقب کرتا ہے اور... چھپ کر ان کی راز و نیاز کی باتیں سُن لیتا ہے۔ شیریں کہتی ہے "تم اندازہ نہیں کر سکتے میں یہاں کس قدر یاد کرتی تھی۔ اور تمہارے آنے کے انتظار میں کس طرح گن گن کر دن کاٹے ہیں"۔ نوجوان جواب دیتا ہے "اور تم بھی اندازہ نہیں کر سکتیں کہ میں نے کس طرح آج تک تمہاری یاد کو اپنے دل کی انتہائی گہرائیوں میں ساری دنیا سے چھپا کر رکھا ہے"۔ کوکب پر بجلی سی گرتی ہے وہ نہایت خاموشی کے ساتھ وہاں سے ہٹ آتا ہے اور دیکھتے دیکھتے تاریکی میں غائب ہو جاتا ہے۔ خودکشی یا افریقہ کا سفر یا اسی قسم کی کوئی انتہائی شدید کارروائی کرنا چاہتا ہے کہ اسے اچانک معلوم ہوتا ہے کہ وہ خط شیریں کی خالہ کا تھا اور وہ نوجوان شیریں کا بھائی تھا۔ جو کہیں پردیس میں پڑھتا تھا اور شیریں اس کے متعلق کوکب سے تذکرہ کرنا بھول گئی تھی۔

عوام الناس اس قسم کے افسانے کو پسند کرتے ہیں۔ افسانے میں جو یکایک ایک خطرناک صورت حال پیدا ہو گئی ہے اس سے ان کی طبیعت میں کسی شدید قسم کا ہیجان کبھی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ انہیں اطمینان ہوتا ہے کہ افسانہ نگار بالآخر اس بگڑی کو بنا ہی لے گا۔ محبت کے ڈرامے کا ایک نہایت دلنواز سین سامنے آتا ہے جس وقت کوکب شیریں پر شک کرنے کی معافی مانگتا ہے اور یہیں پر افسانہ تمام ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد پڑھنے والے کے دل میں کسی قسم کی کوئی خلش باقی نہیں رہتی۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ خالہ کے خط پر ایک چاہنے والے کے خط کا گمان کبھی نہیں ہو سکتا۔ اور یہ بات بھی قرین قیاس نہیں کہ شیریں نے کوکب سے اپنے بھائی کا سرے سے ذکر ہی نہ کیا ہو اس کے علاوہ بھائی بہن

میں اس قسم کی رومانی گفتگو کبھی نہیں ہوتی جیسی شیریں اور اس نوجوان کے درمیان ہوئی۔ کوکب کو تاریکی میں غائب ہوجانے کے بجائے چند معمولی امور کی تحقیق کرلینی مناسب تھی۔ مگر یہ اعتراض بے سود ہے کیونکہ ایک عامی افسانے کی اس خامی کا اعتراف تو کرتا ہے مگر اس کی پروا نہیں کرتا۔ اور اگر آپ کہیں کہ یہ واقعات حقیقی زندگی کے مطابق نہیں تو وہ جواب دیگا کہ بیشک نہیں۔ لیکن یہ حقیقی زندگی ہے کب؟ آخر افسانہ ہی تو ہے اور کیا خوب افسانہ ہے۔"

ایک فن کارانہ مختصر افسانے کو شاذونادر ہی قبولیت عامہ نصیب ہوتی ہے جن لوگوں کی یہ خواہش ہو کہ مصنف ہی ان کے لیے سب کچھ کردے اور خود اُن کے تخیل کو ذرا سی بھی حرکت نہ کرنی پڑے، جو اشاری جزئیات اور الفاظ کے حُسنِ انتخاب کو سمجھنے سے قاصر ہیں، جو دلسوزی اور ہمدردی کے جذبے سے عاری ہیں، وہ اس قسم کے لوگ ہیں جنھیں مختصر افسانہ لکھنے والا کبھی خوش نہیں کرسکتا پڑھنے والوں میں ایسے ہی لوگوں کی تعداد زیادہ ہے۔

اب ہم ایک ایسے نقطے پر پہنچتے ہیں جو بادی النظر میں بہت ہی الجھن میں ڈالنے والا معلوم ہوتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ایک نہایت نااہل شخص افسانے لکھتا ہے اور بے انتہا مقبول ہوتا ہے اور ایک نابغۂ فن بھی افسانے لکھتا ہے، اور وہ بھی بیحد مقبول ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں پبلک سراسر غلطی پر ہے اور دوسری صورت میں بالکل صحیح راستے پر۔ مگر ایسا کیوں ہوتا ہے بات یہ ہے کہ اول ایک تو نالائق مصنف کے قارئین وہی لوگ نہیں ہوتے جو کسی بلند پایہ ادیب کے ہوتے ہیں، ادنیٰ درجے کی استعداد رکھنے والے ناتربیت یافتہ اور کم سواد لوگ جن کی اکثریت ہے قدرتی

طور پر ادنیٰ درجے کے افسانوں کو پسند کرتے ہیں۔ کیونکہ بلند پایہ معیاری افسانوں کی خوبیوں کو سمجھنے اور اُن سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ان میں نہیں ہوتی۔ دوسرے یہ کہ ناقدانہ پسندیدگی کا زبردست اتفاق رائے جیسا کہ پریم چند کو نصیب ہوا بہت وزن رکھتا ہے اور پبلک اس رائے کو قبول کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔

سطور بالا میں ہم نے جو کچھ بیان کیا اُس کا خلاصہ یہ ہے:

(۱) مختصر افسانہ عموماً کسی ایک ہی واقعے پر مبنی ہونا چاہیے۔

(۲) پلاٹ پیچ دار نہ ہو۔

(۳) کرداروں کے مقابلے میں پلاٹ کو ثانوی حیثیت دی جائے۔

(۴) کرداروں کو حقیقی زندگی کی جیتی جاگتی اور منہ بولتی تصویر ہونا چاہیے

(۵) کرداروں کی انفرادی خصوصیات اور ان کے اطوار و خصائل مکالموں کے ذریعے بیان کیے جائیں۔

(۶) کرداروں کی تعداد حتی المقدور کم ہو۔

(۷) ایسے اشارات کا استعمال اور جزئیات کا انتخاب کرنا چاہیے کہ اُن کی مدد سے اور بہت سی تفصیلات خود بخود دماغ کے سامنے آجائیں۔

(۸) خیالات و عبارات کی تکرار ہرگز نہ ہونی چاہیے۔

(۹) غیر ضروری باتوں کے ذکر سے یکسر اجتناب کرنا چاہیے اور افسانہ اس حد تک ضروری اجزا و عناصر سے مرکب ہونا چاہیے کہ اس میں سے چند جملوں کا حذف کرنا بھی ممکن نہ ہو۔

(۱۰) نہایت معنی خیز الفاظ کا استعمال کرنا چاہیے۔ تاکہ زیادہ سے زیادہ

مطالب کم سے کم الفاظ میں بیان ہو سکیں۔

(۱۱) افسانے کے تمام کوائف کو حقیقت کے مطابق ہونا چاہیے اور جو افسانہ حقیقت سے جتنا زیادہ قریب ہوگا اتنا ہی زیادہ کامیاب ہوگا۔

(۱۲) زندگی کے جس پہلو کی عکاسی کی جائے اس کے جزئیات کا مشاہدہ اور مطالعہ نہایت عمیق ہونا چاہیے۔

(۱۳) افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ ایسی فضا پیدا کر دے کہ پڑھنے والا افسانے کے مخصوص کرداروں کے ساتھ ہمدردی یا نفرت کرنے پر مجبور ہو جائے اور یہ شدّتِ تاثر اگر اس درجہ پر پہنچ جائے کہ مطالعہ کے وقت وہ افرادِ قصہ کے رنج و راحت کو اپنے رنج و راحت کی طرح محسوس کرنے لگے تو افسانے کی معراجِ کمال ہے۔

پروفیسر ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی

ماسٹر رام چندر

مدرسہ غازی الدین جو بعد میں دہلی کالج کے نام سے مشہور ہوا اور یہی وہ کالج ہے جس سے رام چندر وابستہ تھے، مسٹر ٹامسن کے قول کے مطابق ۱۷۹۲ء میں قائم ہوا تھا[1]۔ اس کی عمارت آج بھی موجود ہے لیکن اس میں امتداد زمانہ سے اتنی تبدیلیاں ہو چکی ہیں اور اس ادارے نے ارتقا کی اتنی منزلیں طے کی ہیں کہ اس کے قدیم ماحول کو سمجھنا دشواری سے خالی نہیں۔ البتہ مرقع مراۃ الملوک کے بیانات کی مدد سے اسکے "جغرافیائی" گردوپیش کا کچھ اندازہ ممکن ہے۔

"اجمیری دروازہ کے باہر مدرسۂ نواب غازی الدین خاں نہایت نفیس و لطیف بنا ہوا ہے یہ مدرسہ سب سنگ سرخ سے تعمیر کیا ہوا ہے۔ اس کے تین دروازے بہت کلاں اور نہایت خوبصورت ہیں۔ مرتبہ اول ہی میں جب کوئی ان دروازوں سے مدرسہ میں قدم رکھتا ہے، اندر جاکر ایک صحن نہایت وسیع اور نہایت مرتفع واسطے آرام طلبہ کے بنے ہوئے ہیں اور ان حجروں کے سقف پر بھی حجرے متعدد ہیں، اور ان دونوں جانبوں کے وسط حقیقی میں ایک ایک درہ نہایت وسیع اور مرتفع ہے اور ان دروں کی چھت پر دالان سنگ سرخ کا ہے اور یہ ایک درے مابین حجروں کے اس طرح

---

[1] بحوالہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق: مرحوم دلی کالج - پہلا ایڈیشن ص ۳

پر ہیں کہ چند حجرے اس کے ایک جانب میں اور چند حجرے باقی اس کے دوسری جانب میں واقع ہوئے ہیں اور جانب مشرق میں بھی جس طرف وہ تینوں دروازے ہیں، دروازوں کے دونوں جانب میں چند حجرے ہیں۔ انھیں حجروں کی طرح کے۔ اور غرب کی طرف ایک مسجد ہے، بہت بڑی اور نہایت خوبصورت سنگ سرخ کی، اور فرش مسجد کا بھی سنگ سرخ کا ہے، اور مسجد کے دونوں پہلو میں کچھ صحن چھوڑ کر دو دالان بہت بڑے سنگ سرخ کے ہیں۔ جنوبی دالان کے پاس متصل مسجد کے ایک مجحر جالی دار سنگ بانسی کا اور اس مجحر میں ایک مجحر اور سنگ مرمر کا جالی دار وہ جالیاں ایسی خوبصورت ہیں کہ ان میں ایسی نازک کاری ہے کہ بیان نہیں ہو سکتا۔ اس مجحر میں تین قبریں ہیں کہ تعویذ اس کا سنگ مرمر کا اور سامنے مجحر کے دالان در دالان بہت خوش وضع ہے اور صحن مدرسہ میں ایک حوض بہت وسیع اور عمیق تھا۔

یہ مدرسہ احمد شاہ بادشاہ اور عالم گیر ثانی کے عہد میں تیار ہوا تھا۔ غازی الدین خاں نے جو ان سلاطین کے عمدہ ارکین سلطنت سے تھا اس کو تیار کیا تھا۔ ایک مدت ہوئی کہ انگریزوں نے چاہا تھا کہ اس کو منہدم کردیں بلکہ انہدام اس کا شروع ہو گیا تھا۔ ازبس کہ بنا اس کی نہایت مستحکم ہے، جب تک کہ ایک گز بھر دیوار ٹوٹ گئی، دیوار یا (کذا) کے ساتھ کدالیں ٹوٹ گئیں۔ چوکہ (کذا) اس کے انہدام میں بھی بہت روپیہ کا صرف پڑتا ہے اور عمارت بھی بہ سبب خوبی کے یادگار سلف تھی، اس کا انہدام موقوف کر کر ایک خندق اس کے گرد کھدوا کر اس کو شہر میں لے لیا اور سرکار انگریزی نے اس کو طالب علموں کی تعلیم کے واسطے پسند کیا۔ چند مدرس عربی اور فارسی اور شاستری کے اس میں مقرر کئے۔ چند مدت کے بعد نواب فضل علی خاں اعتماد الدولہ

وزیر شاہ (کذا) نے بھی اس مدرسہ کے خرچ کے واسطے ایک لاکھ ستر ہزار روپیے دیئے [1]

اسی سلسلہ میں لکھا ہے:

"ہر چند اس مدرسہ میں حوض سے نہایت کیفیت اور بہت منفعت تھی لاکن انگریزوں نے اس لحاظ سے کہ اس میں پانی بند رہتا ہے اور اس سبب سے متعفن ہو کر ہوا کو فاسد کرتا ہے اور فساد ہوا موجب بیماری کا ہوتا ہے، حوض کو بند کروا دیا اور اس پر ایک چمن لگوا دیا اور بیچ کے دروازہ کو دو چوکھٹیں لگوا کر بشکل ایک کمرہ کے بنوا دیا اور اس کو امتحان گاہ طلبہ مقرر کیا۔ اب دو تین برس کے عرصہ میں مدرسہ فارسی اور عربی اور جائے مقرر ہوا اور اس مکان کو دارالشفائے مرضا

---

[1] مرقع مراۃ الملوک۔ قلمی۔ کتب خانہ خدابخش (اورینٹل پبلک لائبریری) پٹنہ ورق ۲۸۶ خاتمہ پر لکھا ہے "اختتام کتاب مرقع مراۃ الملوک بدست منشی مہتاب ملازم والی لاہور گردید" یہ مرقع غالباً مہاراجہ رنجیت سنگھ؟ (متوفی ۱۸۳۹ء) کے حکم سے تیار ہوا تھا۔ اس پر جارج پنجم اور ملکہ میری کی دستخطیں بھی ہیں۔ تاریخ تالیف نامعلوم۔ نیز ملاحظہ ہو

Reminiscences of Imperial Delhi by Sir Theophiius Metcalf, Col Rickett'smss, India Office Library, London.

رامچندر خیر خواہ ہند کی اشاعت مورخہ یکم ستمبر ۱۸۴۷ء میں لکھتے ہیں: "قریب اجمیری دروازہ کے ایک عمارت مدرسہ کی، تعمیر کروائی ہوئی غازی الدین خاں بھتیجے نظام الملک کی ہے۔ حقیقت یہ (کذا) جب یہ عمارت تیار ہوئی ہوگی اوس وقت بہت خوبصورت ہوگی۔ اگرچہ اب بھی (صفحہ ۳) باوجود شکستہ حالی کے بہت خوشنما معلوم ہوتی ہے" خیر خواہ ہند، مقالہ "حال دہلی کا" ص ۲ و ۳ ہارورڈ یونیورسٹی لائبریری)

چنانچہ اکثر بیمار وہاں رہتے ہیں اور سرکار سے ان کے کھانے پینے اور دوا کی اعانت ہوتی[1] رہے)

اس زمانہ کا ایک عام دستور یہ تھا کہ امرا دینی اور دنیوی تعلیم کے لئے مدارس ومساجد اور اپنے لئے مقبرے بنوایا کرتے تھے۔ اسی طرح نواب غازی الدین خاں فیروز جنگ نے بھی یہ خوبصورت عمارت انڈ دسراسنگ طرز پر بنوائی تھی جہاں وہ ۱۷۱۰ء میں آسودہ کئے گئے۔ افسوس ہے کہ مدرسہ غازی الدین کے حالات پردہ خفا میں ہیں یعنی یہ نہیں معلوم کہ اس میں تعلیم کیسی ہوتی تھی اور تعلیم دینے والے کون تھے روایتاً مشہور ہے کہ حضرت شاہ فخر الدین صاحب رحمۃ اللہ علیہ (متوفی ۱۷۹۹) نے بھی یہاں درس

---

[1] مرقع مراۃ الملوک۔ قلمی۔ ورق ۲۵۲ اور ۲۵۳

مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو: سرسید احمد خاں کی آثار الصنادید۔ باب سوم ص ۳۱، ۳۲ عنوان: مدرسہ غازی الدین خاں۔ مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۰۰ء

مولوی بشیر الدین احمد کی واقعات دار الحکومت دہلی مطبوعہ ۱۹۱۹ء ص ۵۶۲ جلد دوم مولوی ابوالحسنات ندوی کی ہندوستان کی قدیم اسلامی درسگاہیں مطبوعہ مطبع معارف ۱۹۳۶ء ص ۲۳ اور مولانا ریاست علی ندوی کی عہد اسلامی کا ہندوستان ادارۃ المصنفین پٹنہ ۱۹۵۰ء ص ۲۸۹ و ۲۹۰ مولانا ریاست علی نے لکھا ہے کہ سرسید کا یہ بیان کہ یہ "مدرسہ احمد شاہ اور عالمگیر ثانی کے عہد میں تیار ہوا" صحیح نہیں "اس کے بانی غازی الدین فیروز جنگ محمد علی معظم بہادر شاہ اول کے دور میں وفات پا چکے تھے اور اس مدرسہ میں مدفون ہوئے" حاشیہ ص ۲۹۰۔

دیا تھا تھا[1] اصل میں شمال مغرب اور جنوب کی طرف بہت سی شاندار عمارتیں اور امراء کے مقبرے تھے جن کے نشانات ابھی تک باقی ہیں۔ ان ہی عمارتوں میں حضرت شاہ فخرالدین رحؒ کا مدرسہ بھی تھا[2] جس سے یہ تسامح ہوا ہے۔ مسٹر ایچ جے ٹیلر (H. J. Taylor) کی رپورٹ سے صرف یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۲۴ء میں مدرسہ غازی الدین میں نو طالب علم تھے اور مولوی عبداللہ ان کو درس دیتے تھے۔ ولیم ایڈم (William Adam) نے ۱۸۳۸ء کی رپورٹ میں عربی مدارس کے معیار کو فی الجملہ "بلند" خیال کیا ہے اور لکھا ہے کہ "شمالی ہند کے مسلمانوں میں تعلیم تقریباً اسی درجہ میں ہے جیسی یورپ میں چھاپہ خانہ کی ایجاد سے قبل تھی[3]" ان کے نصاب میں انشاء، ادب، بیان و بدیع، منطق و فلسفہ، فقہ و حدیث، ہیئت و حکمت پر زیادہ زور دیا

---

[1] Dr. Mahmud Husain: A History of the freedom Movement, article by Intizamullah S. Akbarabadi.

مجھے مولانا شہابی کا یہ بیان ضعیف معلوم ہوتا ہے

[2] واقعات دارالحکومت دہلی: مولوی بشیرالدین احمد ص ۲۶۷

نیز انوار الرحمٰن، مصنفہ مفتی مولانا محمد نوراللہ صاحب رحمۃ اللہ علیہ جو حضرت شاہ عبدالرحمٰن صاحب لکھنوی قدس سرہ العزیز کے ملفوظات میں ہے لکھا ہے "بہ شاہ جہاں آباد رسیدہ اول در مدرسہ حضرت مولانا ئے فخرالدین محمد قدس سرہ العزیز دارد گشتہ" مطبوعہ نول کشور ص ۵۳

[3] Calcutta Review. Vol. 2, No. 4, July-Dec. 1844 p. 344: The State of Indigenous Education in Bengal and Bihar-Report by William Adam, 1838.

عالم میں نہیں[1] واٹ (Watt) نے ۱۷۶۸ء میں دخانی انجن اور ہارگریوز (Hargreaves) اور کرامپٹن (Crompton) نے ۱۷۶۴ء اور ۱۷۷۹ء میں کپڑے کی کلیں ایجاد کر کے اور جان ول کن سن (John Wilkinson) نے آمد و رفت اور رسل و رسائل میں تبدیلی پیدا کر کے صنعتی پیداوار میں انقلاب برپا کر دیا اور انگلستان نئی منڈیوں اور نئے بازاروں پر قبضہ کر کے دنیا کا دولت مند ملک بن گیا۔

ہندوستان میں ابتداءً انگریزوں کی حیثیت محض تاجرانہ تھی اور انھوں نے اس کی پوری کوشش کی کہ وہ اپنے آپ کو اس ملک میں ہر دلعزیز اور مقبول بنائیں انھوں نے یہاں کی تہذیب کا احترام کیا۔ یہاں کی زبانیں سیکھیں۔ ہندوستانی عوام کو مدون کیا، اردو اور فارسی میں شعر کہے، ہندوستانی عورتوں سے شادیاں کیں۔ یہاں کے کھانے کھائے۔ اور یہاں کے لباس کو پہنا[2] ان کے نزدیک یہاں کی شاعری دل آما، یہاں کی رزمیہ داستانیں پرشکوہ، یہاں کے دیدا علیٰ دارفع، یہاں کا مذہب فلسفیانہ، یہاں کی صنعت خوبصورت اور یہاں کی سائنس ایسی دقیع تھی کہ نیوٹن (Newton) بھی اسی راستہ پر چل کر کامیاب ہو سکا[3] لیکن

---

[1] Brooke Adams : The Law of Civilization & Delcay, 1928, pp 259-60.

[2] J. H. Plumb : England in the 18th century (1714-1815), Baltimore, 1961, page 177. Also R. E. Saxena : Indo-European poets of Urdu and persian, and T. G. P. Spear The Nabobs.

[3] George D. Bearce · British Attitudes Towards India, Oxford University Press. London. 1961 pp 22 - 24.

سامراجی مقاصد متعین ہوجانے کے بعد ان کا انداز فکر اور طرز عمل بدل گیا اور وہ اپنی عظمت کا بوجھ اٹھائے ہوئے ہندوستانیوں سے الگ تھلگ رہنے لگے۔ اٹھارہویں صدی میں سلطنت مغلیہ کمزور ہوچکی تھی اور فرانسیسیوں کی شکست کے بعد (۱۷۵۱ء) انگریزوں کو پورا موقع تھا کہ وہ دیسی ریاستوں کی کمزوری اور عوام کی بیکسی سے فائدہ اٹھائیں اور ہر ناجائز طریقہ سے دولت جمع کریں۔ جب کلایو پر اس کی زیادتیوں اور زرد اندوزیوں کا مقدمہ چلایا گیا تو اس نے اپنی برأت میں دارالعوام کے سامنے کہا تھا:

"خدا گواہ ہے 'مسٹر چیرمین' اس وقت میں خود اپنی اعتدال پسندیوں پر حیران ہوں!"[۱] اسی قسم کا مقدمہ ۱۷۸۰ء میں وارن ہیسٹنگز پر چلایا گیا۔ اس وقت بھی سامراجی تعلقات اور انسانی اخلاق کے بہت سے نکتے معرضِ بحث میں آ گئے۔ لیکن بالآخر فتح اسی مفروضہ کو ہوئی کہ انگریز من جانب اللہ ہندوستان پر حکومت کے لئے مامور کئے گئے ہیں اور یہ سفید حکومت ہندوستانی عوام کے فائدہ کیلئے ہے[۲] مارٹن لکھتا ہے "ہندوستان جس طرح زراعتی ملک ہے اسی طرح صنعتی بھی ہے۔۔۔۔ کوئی قوم اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اس صورت میں ہندوستان کو صرف زراعتی ملک بنا دینا سخت بے انصافی اور ظلم ہے" لیکن ہوا یہی کہ کمپنی کی معاشی پالیسی کی وجہ سے ہندوستان کی صنعت و حرفت ختم ہوگئی اور وہ صرف خام اشیاء کی منڈی بن کر رہ گیا۔

۱ـ J. H Plumb : England in the 18th century, p. 174.

۲ـ J. H. Plumb : England in the 18th century, p. 176.

جاتا ہے۔ سائنس اور آزادیٔ خیال مفقود ہے[۱]۔ مکتب کچھ ملاؤں کے ہاتھ میں ہیں اور ان کی تعلیم کا نتیجہ عمل کو ابھارنا نہیں، بلکہ کاہل اور بے ذوق بنا دینا ہے[۲]۔

مولوی بشیر الدین احمد کے قول کے مطابق دہلی کالج ۱۸۴۲ء تک اجمیری دروازہ رہا۔ بعد میں کشمیری دروازہ کے قریب رزیڈنسی کی عمارت میں منتقل ہو گیا[۳]۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں بھی یہ کالج کشمیری دروازے والی عمارت میں تھا جہاں ۱۱ مئی کو اس کا کتب خانہ لوٹا گیا[۴]۔ لیکن کشمیری دروازہ آنے کے باوجود مدرسہ کی عمارت کالج کے پرنسپل کے قبضہ میں تھی جو کبھی کبھی بورڈنگ کے طور پر استعمال ہوتی رہی[۵]۔ محمد حسین آزاد کے بیان کے مطابق "قفس کی تیلیوں" والا مشہور مشاعرہ بھی جس میں شاہ نصیر اور استاد ذوقؔ شریک ہوئے تھے، غازی الدین خاں کے مدرسہ ہی میں ہوا۔

---

[۱] R. M. Martin: History of the Possessions of Hon'ble East India Company, London, 1837, Vol. 2, p. 182.

[۲] Calcuta Review, Vol. 2, No. 4, July—Dec. 1844, page 344.

[۳] بشیر الدین احمد: واقعات دار الحکومت دہلی ص ۲۶۷

[۴] N. K. Nigam: Delhi in 1857, Delhi, 1957, p. 17.

[۵] بشیر الدین احمد: واقعات دار الحکومت دہلی

کتابیات

دہلی کالج خلا کی پیداوار نہیں ہے۔ اس ادارہ کی اہمیت کا اندازہ اسی وقت ہوگا جب اس کے پس منظر کو سامنے رکھا جائے اور ان حالات کا جائزہ لیا جائے جو اس وقت ہندوستان پر اثر انداز ہو رہے تھے۔ اس کالج کا قیام ۱۸۲۵ء میں عمل میں آیا جب دنیا میں تین بڑے انقلاب ہو چکے تھے۔ سب سے پہلے صنعتی انقلاب کا ذکر ضروری ہے۔ اس وقت ہندوستان میں انگریزوں کا تسلط قائم ہو چکا تھا۔ اور کرناٹک (۱۷۵۱) اور بنگال (۱۷۵۷ء) کے تاراج شدہ خزانوں کی بدولت انگلستان کے صنعتی انقلاب (Industrial Revolution, 1770) میں جان پڑ چکی تھی۔ مشینیں تو بے جان ہیں، ان میں حرکت صرف سرمایہ سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ ہندوستان کے خزانوں سے انگلستان کے انقلاب کو وہ فائدہ پہنچا جس کی نظیر تاریخ

---

[1] محمد حسین آزاد: آب حیات (ص ۴۴۵) ۱۸۷۷ء میں دہلی کالج ختم کر دیا گیا۔ دربار قیصری کے موقع پر اہل دہلی نے وائسرائے سے درخواست کی کہ اس کالج کو نہ توڑا جائے لیکن انگریزوں نے فیصلہ کر لیا تھا کہ لاہور کے پنجاب یونیورسٹی کالج کو ترقی دیں گے، اسی پر قائم رہے اور دہلی کی سیاسی اور تہذیبی اہمیت ختم ہو گئی۔ سرسید نے ۱۸۷۲ میں لکھا تھا کہ اب دہلی میں بجز "چند ٹوٹی ہوئی قبروں" کے اور کیا ہے۔ ۱۸۹۱ء میں لکھا تھا کہ اب مدرسہ کی عمارت کو پولیس لائن سے خالی کر دیا اور عربک اسکول کے لئے دے دیا۔ مولانا حالی نے لکھا تھا:

آپ کو ہم پر رحم جو آیا ⁂ گھر یہ عطا ہم کو فرمایا
حکم مرمت کا بھجوایا ⁂ ٹوٹے پھوٹے کو بنوایا
جب تک شہر آباد رہے گا ⁂ نام تمہارا یاد رہے گا

صنعتی انقلاب کے بعد دوسرا لائق ذکر واقعہ امریکہ کا انقلاب ہے۔ ۴ جولائی ۱۷۷۶ء کو برطانیہ کی امریکی نو آبادیات نے آزادی کا اعلان کر دیا جو اہل انگلستان کے لیے بڑا تازیانہ تھا اور اس نے ان کی ہندوستانی پالیسی کا رخ بدل دیا۔ انھوں نے محسوس کیا کہ ہندوستان ہی امریکہ کا بدل ہو سکتا ہے اور اگر تجارت کو بڑھانا اور خام پیداوار حاصل کرنا ہے تو اس کے لیے بنگال کی سی دوعملی اور لوٹ کھسوٹ کے بجائے ایسا انتظام حکومت اور ایسی ٹرسٹی شپ قائم کرنا چاہیئے جو ان مقاصد کے حصول میں معاون ہو[1] وارن ہیسٹنگز (Warren Hastings) کے بعد لارڈ ویلزلی کے یہاں یہ مقاصد اس رپورٹ میں پوری طرح نمایاں ہیں جو اس نے کمپنی کے نظما کے سامنے فورٹ ولیم کالج کے قیام کی ضرورت اور اس کے مقاصد کے بیان میں پیش کی تھی۔ یہ کالج سقوط میسور (۱۷۹۹ء) کی یادگار میں ۴ مئی ۱۸۰۰ء کو قائم کیا گیا تھا اور اس کا مقصد تجارتی ادارے کے ایجنٹ نہیں بلکہ ایسے انگریز حکمراں پیدا کرنا تھا جو ہندوستان میں برطانوی سامراج قائم کرنے کے اہل ہوں اور فرانس کے انقلابی خیالات سے متاثر نہ ہو سکیں[2]

تیسرا بڑا انقلاب وہ تھا جو فرانس میں برپا ہوا (۱۷۸۹ء) جس کی تقلید میں سلطان ٹیپو نے سری رنگا پٹم میں Jacobin Club قائم کیا اور ایک رات اس نے اور تمام اراکین نے تاج شاہی کو آگ لگادی اور وہ سب ایک دوسرے کو شہری کہہ کر مخاطب کرنے لگے۔ ٹیپو آپ کو Citoyen Tipo کہتا تھا

---

[1] J. H. Plumb : England in th 18th century p. 132.

[2] Calcutta Review. Vol. 5, No. 9, Jan. to June 1846, p. 90 and p. 93.

اور اس کی فرانس کے انقلابی رہنماؤں سے خط و کتابت تھی[۱] اسی طرح راجہ رام موہن رائے (۱۸۳۳-۱۷۷۲) ایک بڑی پُر تکلف دعوت منعقد کر کے انقلاب فرانس کا خیر مقدم کر چکے تھے[۲] لیکن انگلستان محوِ تماشائے لب بام ہی رہا اور اس نے اس آگ کو اپنے ملک کے اندر نہیں آنے دیا۔ اس نے انقلاب کے اصول ضرور خاموشی سے اپنائے لیکن اپنی اخلاقی جارحیت اور مذہبی روایات کی کمر کو پہلے سے زیادہ مضبوط باندھ لیا۔ وہ ان ہی دو ہتھیاروں سے اب تک آدھے سے زیادہ یورپ کے خلاف لڑتا رہا تھا۔ کچھ تعجب نہیں کہ ان کامیابیوں نے اس کے اندر اخلاقی برتری اور روحانی تفوق کا ایک خاص جذبہ پیدا کر دیا تھا۔ اودھ کے مرزا ابوطالب خاں جنہوں نے ۶-۱۷۹۳ میں یورپ اور انگلستان کا سفر کیا تھا، وہ بھی اس خیال سے متفق ہیں کہ انگریزوں میں قومی غرور بلا کا ہے اور وہ دنیا کی دوسری

۱۔ K. A. Faruqi : Nationalism and Urdu Poetry, paper read at the University of Wisconsin Colloquium, Feb. 22, 1962

انقلابی رہنماؤں سے مراد Directoire. ہے۔ پانچ رہنماؤں کی وہ جماعت جس کے ہاتھ میں ۱۷۹۵ سے ۱۷۹۹ء تک فرانس کی عنانِ اختیار رہی۔

۲۔ Percival Spear : India, Pakistan and the West. Third Edn London. 188.

قوموں کو جنسِ کم ارزو سمجھتے ہیں[1] ہندوستان کے مخصوص حالات میں انگریزوں کا یہ احساس اور بڑھ گیا اور عیسائی مشنریوں اور Evangelism کی تحریک نے ان جذبات کو تیز کر دیا۔

اس وقت ہندوستان پر زوال اور انحطاط کا اندھیرا چھایا ہوا تھا۔ سلطنت مغلیہ کمزور ہو چکی تھی۔ اس کی حیثیت ایک عظیم الشان درخت کی سی تھی جس کی جڑیں دور دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ بہادر شاہ اول کے زمانے سے لے کر نادر شاہ کے حملے تک اس کے ٹہنے ٹوٹ ٹوٹ کر گرتے رہے لیکن اس کی جڑوں کو کوئی خاص نقصان نہیں پہنچا لیکن اس بیرونی حملہ (۱۷۳۹ء) نے مغلوں کی کمر توڑ دی اور بقول حضرت شاہ ولی اللہ "از سلطنت بجز نامے باقی نماند" اس وقت جاٹ، مرہٹے،

---

[1] مرزا ابو طالب خاں: ماثر طالبی (فارسی) "مشعر بر حالات لندن و کیفیات جمیع جزیرہ انگلینڈ وغیرہ در عہد حکومت۔ ۔ ۔ لارڈ منٹو بہادر حسب الحکم صاحبان عالی شان کالج کونسل دام ظلہم۔ بہ تصحیح جناب ڈاکٹر ولسن صاحب دام ثمرۃ، و مرزا حسن علی خلف الصدق مرزا ابو طالب خاں) مرحوم دیبر قدرت علی در سنہ ۱۸۱۲ء۔ ۔ ۔ بہ چھاپہ خانہ ہندوستانی طبع گردید" اس کا ایک نسخہ محمڈن پبلک لائبریری مدراس میں بھی ہے۔ اس سفرنامہ کا انگریزی ترجمہ Charles Stewart کا کیا ہوا دو جلدوں میں لندن سے شایع ہو چکا ہے۔ مرزا ابو طالب خاں کے متعلق مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو علامہ عبد اللہ یوسف علی کی "انگریزی عہد میں ہندوستان کے تمدن کی تاریخ" مطبوعہ الہ آباد، سنہ ۱۹۳۶ء ص ۱۳۱ تا ۱۳۴ اور

Calcutta Review, Vol 11, July- Dec. 1844, P. 380

روہیلے، سکھ، انگریز سب ہی لوٹ کھسوٹ پر آمادہ تھے اور جب ان کی دوڑیں دہلی میں آتی تھیں تو خدا کی مخلوق رات کو سونے نہیں پاتی تھی[1] ان طوفانوں میں عوام خس وخاشاک سے زیادہ مجبور اور بے دست و پا تھے۔ ہر زبردست کے گھوڑے ان کے کھیتوں کو پامال اور ہر جابر امیر کے سپاہی ان کے گھروں کو بے چراغ کر سکتے تھے۔ روزی کا کچھ ٹھیک نہیں تھا۔ صبح کو ملی تو شام کی خبر نہیں۔ دست کار، صناع، کسان، مزدور، وضیع و شریف سب ہی پریشان اور مضمحل تھے۔ خالصہ کی زمین کم ہو جانے سے خود شاہی خاندان پر تین تین وقت کے فاقے گذرتے تھے اور سلاطین کی حالت فقیروں سے بھی بدتر تھی۔ جاگیرداری اور اجارہ داری کی لعنتوں نے آسائش اور اطمینان ختم کر دیا تھا سیاسی انتشار اور اقتصادی بدحالی کے اس اندھیرے میں انگریز، جن کے پیچھے انگلستان کا صنعتی انقلاب اور تاریخ کی بڑھتی ہوئی قوتیں تھیں، اپنے قدم مضبوطی سے جما رہے تھے اور انھوں نے ۱۷۵۷ء میں بنگال جیسے مالدار صوبہ پر قبضہ کر کے ہماری "اقتصادی شہ رگ" کو کاٹ دیا تھا۔ ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک کی فوجیں فاتحانہ پرچم کے ساتھ دلی تک پہنچ گئیں اور انگریزوں نے ضعیف العمر شاہ عالم کو جو عبدالقادر روہیلہ کے ہاتھوں نابینا ہو چکا تھا، اپنے قبضے میں کر لیا۔ سرجی ارجن گانو کے صلح نامہ کی رو سے سندھیا نے دوآب کا سارا علاقہ مع آگرہ اور دہلی کے انگریزوں کے سپرد کر دیا اور وہ تیموری جاہ و جلال جس کے آگے کبھی شان عجم اور شوکت روم حقیر معلوم ہوتی تھی، نیست و نابود ہو گیا۔ شاہ عالم کی حکومت تو خیر پالم تک تھی لیکن اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی حکومت سمٹ کر قلعے کی چہار دیواری تک رہ گئی۔ یہ بساط بھی ۱۸۵۷ء میں درہم

[1] فوائد الناظرین نمبر ۲ جلد ۴ مورخہ ۹ جنوری ۱۸۴۲ء

درہم ہوگئی۔

اس اقتصادی بدحالی اور سیاسی افراتفری میں تعلیم کی جو حالت ہوگی وہ ظاہر ہے۔ جہاں تک دلی میں انگریزوں کی تعلیمی پالیسی کا تعلق ہے اس کی ابتدا ۱۸۱۳ء سے کی جا سکتی ہے۔ اس سال کے چارٹر کی رو سے یہ طے ہوا کہ ممالک محروسہ ہند کے ہندوستانیوں کی تعلیم، ادب کی ترقی و احیاء، اور سائنسی تعلیم کے اجراء کے لئے کم سے کم ایک لاکھ روپے سالانہ خرچ کئے جائیں۔ یہ "شاہانہ" رقم منظور تو ہوگئی لیکن دس برس تک ایک پیسہ بھی اس مد پر خرچ نہیں ہوا!

اس وقت تعلیم کی طرف جو بے توجہی تھی اس کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ بنگال جو ۱۷۵۷ء میں انگریزوں کے قبضہ میں آ چکا تھا اور جس کی ۱۸۵۴ء میں آبادی تقریباً تین کروڑ ستر لاکھ تھی، اس کی تعلیمی ضروریات پر کمپنی بہادر کے صرف آٹھ ہزار روپے سالانہ خرچ ہوتے تھے جو انگریز کلکٹر کی تنخواہ کی ایک تہائی رقم تھی اور تقریباً اتنا ہی دو سو ہندوستانی قیدیوں کی نگہداشت پر خرچ کیا جاتا تھا[1]

اس وقت انگریز نہ صرف یہ کہ تعلیم پر زیادہ خرچ کرنے کے لئے آمادہ نہیں تھے بلکہ انھوں نے یہ ستم کیا کہ بنگال میں جو بھی مدرسوں کے لئے معافی کی زمینیں تھیں وہ سب بیچ دیں اور وہاں کے مدارس کا قدیم نظام جس کی بدولت اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے شروع میں ہندوستان کی تعلیم کا اوسط یورپ سے زیادہ تھا،

---

[1] Calcutta Review, Vol. 22, 1854, Article : Vernacular Education for Bengal P. 305.

اس کو نیست و نابود کر دیا[۱] مدرسہ عالیہ اور کلکتہ ودیالیہ جن کا تعلیمی تاریخوں میں اتنا ذکر ہے، دراصل ہندوستانیوں کی درخواست اور اصرار پر جاری کئے گئے تھے۔ ریورنڈ ڈف (Rev. A. Duff) نے صحیح کہا ہے کہ "تعلیمی پالیسی ہم نے شروع نہیں کی دراصل ہمارے سر مڑھ دی گئی"[۲]

بالآخر ۱۷ر جولائی ۱۸۲۳ء کو ایک جنرل تعلیمی کمیٹی کی تشکیل کی گئی اور یہ ایک لاکھ کی رقم اس کے تصرف میں دے دی گئی[۳] اس کمیٹی کا سکریٹری ولسن (Dr. Horace Hayman Wilson) کو مقرر کیا گیا جو سنسکرت کا عالم اور مشرقی علوم کا حامی تھا۔ کمیٹی نے مختلف برطانوی علاقوں کی تعلیمی حالت کا جائزہ لینے کیلئے

---

[۱] مارٹن لکھتا ہے کہ ہندوستان میں پانچ میں، انگلستان میں پندرہ میں، فرانس میں سترہ میں، ریاست ہائے متحدہ امریکہ میں گیارہ میں اور آسٹریا میں پندرہ میں، ایک آدمی تعلیم سے بہرہ مند ہے تفصیل ملاحظہ ہو R. M. Martin: History of the Possesion of the Hon'ble E. I. C. London 1837, Vol. 11, P. 173.

B. T. McCulley : English Education & the Origins of Nationalism, New York 1940, P. 183.

Jawaharlal Nehru : Discovery of India, London 1956, pp. 285 and 319

[۲] Rev. A. Duff's Evidence, 3rd June 1853, Second Report from the Select Committee of the House of Lords on Indian Territories, 1852 - 53.

[۳] R. M. Martin : History Vol. 2, p. 177.

سرکلر جاری کئے ۔ دہلی کا جائزہ جے ٹیلر J. TYLOR نے لیا اور اپنی رپورٹ میں لکھا کہ دہلی میں تعلیم کی حالت بڑی افسوسناک ہے ۔ پرانے اوقاف بے توجہی کا شکار ہیں اور شرفا تک اپنے بچوں کو پڑھانے کا انتظام نہیں کر سکتے ۔ اس وقت پرانے مدارس سسک رہے ہیں لیکن ان کی عمارتیں اور معلم موجود ہیں ۔ اگر تعلیم کی از سر نو تنظیم کی جائے تو اچھے نتائج نکل سکتے ہیں [۱]

مسٹر ٹیلر کی سفارش پر ایک "ادبی ادارہ" دہلی کالج کے نام سے ۱۸۲۵ء میں قائم ہوا اور وہ اس کے پہلے سپرنٹنڈنٹ مقرر ہوئے جن کو ۱۵۰ روپے ماہوار الاؤنس ملتا تھا کالج کے صرف کے لئے ۶۰۰ روپے ماہوار منظور کئے گئے ۔ ایک پرنسپل سو روپیہ ماہوار پر اور پانچ مولوی پچاس روپے ماہوار پر رکھے گئے ۔ اسی موقعہ پر طالب علموں کے لئے تین تین روپے ماہوار کے ۸۹ وظائف بھی جاری کئے گئے ۔

جنرل کمیٹی نے تعلیم کے سلسلہ میں جو ہدایات جاری کیں ان سے دہلی کالج کی نوعیت اور حیثیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے ۔ اس وقت اچھے استادوں اور کتابوں کی بڑی کمی تھی اس لئے دہلی کالج کے نصاب میں کوئی بڑی یا بنیادی تبدیلی ناممکن تھی اسی وجہ سے اس کمیٹی نے فقہ اور قدیم فلسفہ کو نظر انداز نہیں کیا لیکن "علوم مفیدہ کی تحصیل" پر زور دیا (مثلاً ریاضی و تاریخ) جہاں تک زبانوں کا تعلق ہے اس نے

---

[۱] Educational Despatch from the Governor-General - in - Council to the Court of Directors, EIC., dated 27 January 1826.

ہندوستانی (اردو)، فارسی اور عربی کے سیکھنے کی سفارش کی[1] اس سے صاف ظاہر ہے کہ ابتدا میں دہلی کالج کا مقصد بھی، اور مدارس کی طرح، خصوصیت سے عربی زبان اور اسلامی قانون کا سکھانا تھا[2] اس قسم کی تعلیم سے بہرہ مند لوگوں کی برطانوی عدالتوں میں بڑی کھپت تھی۔

۲۶ جولائی ۱۸۲۶ء کی رپورٹ سے جو گورنر جنرل نے پیش کی، معلوم ہوتا ہے کہ ایک سال کے اندر اس کالج نے غیر معمولی ترقی کی اور اقامتی طلبا کی تعداد ۱۲۰ تک پہنچ گئی۔ ۱۸۲۷ء میں عربی کے طلبا ۴۰ تھے لیکن فارسی کی اعلیٰ جماعتوں میں ۵۰، ابتدائی جماعتوں میں ۹۷، اور سنسکرت میں ۱۷ تھے۔ اس طرح طالب علموں کی مجموعی تعداد ۲۰۴ تھی۔ ۱۸۲۸ء میں ایک بڑی تبدیلی یہ ہوئی کہ ہیئت اور ریاضی کی تعلیم مغربی اصولوں کے مطابق دی جانے لگی اور انگریزی زبان کی تعلیم کا بھی انتظام کر دیا گیا[3] لیکن اس سال کے امتحانات کی رپورٹ سے معلوم ہوتا ہے کہ دہلی

---

[1] تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو:
Education Despatch from the Governor General - in - Council to the Court of Directors, EIC., dated January 27, 1826 (I.O.)

[2]
Education Despatch from the Governor General - in - Council of Bengal to the Court of Directors, dated 21st Aug. 1829 (I. O.)

[3]
Bruce Tiebout McCully: English Education and the origins of Indian Nationalism, New York 1940, p. 26.

کالج میں انگریزی کی تعلیم ثانوی حیثیت سے ہوتی تھی جس کا معیار بہت معمولی تھا چنانچہ جنرل کمیٹی نے اہلِ دہلی کے شوق کو دیکھتے ہوئے پرزور سفارش کی کہ انگریزی کی جماعتیں علیحدہ قائم کی جائیں اور انگریزی زبان، سائنس اور ادب کی تحصیل کے لئے ۸۰۰ روپے ماہوار منظور کئے جائیں۔ گورنمنٹ نے بھی اس خیال کی تائید کی (۱۸۲۹ء) اور قدیم دہلی کالج کے بطن سے ایک نیا ادارہ جس کو دہلی انسٹی ٹیوشن یا دہلی انگلش کالج یا دہلی کالج کا مغربی شعبہ کہنا درست ہوگا، وجود میں آیا[۵۱] اس کی یہ مشرقی اور مغربی یا قدیم و جدید دونوں حیثیتیں آخر وقت تک قائم رہیں۔

دہلی کالج انگریزوں کی اس تعلیمی پالیسی کی بدولت وجود میں آیا جس پر مشرقی علوم کے حامی (Orientalists) عمل پیرا تھے اور جو اس وقت جنرل تعلیمی کمیٹی پر چھائے ہوئے تھے۔ اس کے علاوہ یورپ میں ہندوستانی علوم کی دید و دریافت کی بڑی قدر تھی۔ گوئٹے کے توصیفی اشعار سر ولیم جونس (Sir William Jones) کے تحقیقی مقالات اور ولیم رابرٹسن (William Robertson) کے تہذیبی انکشافات نے ان کی مقبولیت اور اہمیت کو بڑھا دیا تھا۔ بعض برطانوی حکمران، ہندوستانی علوم کی سرد بازاری پر آزردہ تھے اور ان کا احیا ر چاہتے تھے۔ لارڈ منٹو نے ۶ مارچ ۱۸۱۱ء کی یادداشت میں لکھا تھا کہ "ہندوستانی عالموں کی تعداد گرتی جاتی ہے اور علم کا دائرہ تنگ سے تنگ تر ہوتا جاتا ہے"۔[۵۲]

---

۵۱ Home Deptt : Letters to the Court of Directors, Vol. 97, 1826-30, Educational Despatch, dated 21st Aug. 1829, (I. O.)

۵۲ Calcutta Review, January - June, 1845, p. 259 Article " The Early or Exclusive Oriental Period of Govt. Education in Bengal.

اس پر کلکتہ ریویو کے مقالہ نگار نے طنز کیا تھا کہ "لارڈ منٹو کی یادداشت تمام تر ہندوستانی علوم کا مرثیہ ہے، اس میں ہندوستان کے عیسائی وائسرائے نے مغربی علوم کی حمایت میں ایک اشارہ بھی نہیں کیا [۵۱]"

انگریز یہ اچھی طرح سمجھتے تھے کہ ہمیں ہندوستان کی حکومت تو مل گئی ہے لیکن ہندوستانیوں کی ہمدردی حاصل نہیں ہوئی [۵۲] ان کو یہ بھی خیال تھا کہ اگر ان علوم کی حمایت کی گئی جو اہل ہند کو بہت عزیز ہیں تو وہ "ان کی نگاہوں میں سرخ رو ہو سکیں گے"۔ اس لئے جنرل کمیٹی نے جو تعلیمی پالیسی بنائی وہ مشرقی علوم کی حمایت میں تھی۔ اس کے اراکین کچھ تو اپنے دامن کی تنگی کی وجہ سے، اور کچھ عقیدۃً یہ سمجھتے تھے کہ مشرقی تعلیم سوسائٹی کے اونچے طبقہ سے شروع کی جائے اور اس کے فوائد وبرکات چھن کر طبقہ ادنیٰ تک پہنچنے چاہیئے۔ ان کی یہ بھی خواہش تھی کہ اس طبقہ کو رفتہ رفتہ مغربی علوم سے آشنا کیا جائے اس لئے کہ اچھے نتائج مشرق ومغرب کے آمیزہ ہی سے مرتب ہو سکتے ہیں اور شاید اسی صورت میں ان ہندوستانی زبانوں کو فروغ حاصل ہو سکتا ہے جو بعد میں ذریعہ تعلیم بنیں گی۔ دوسرے ہندوستان جیسے قدیم اور وسیع ملک میں مغربی آگاہیوں کی بنیاد صرف مشرقی علوم ہی پر رکھی جا سکتی ہے۔

۵۱

Calcutta Review. January - June. 1845. p. 259 Article " The Early or Exclusive Oriental Period of Govt. Education in Bengal.

۵۲

Adam's Third Report on Vernacular Education in Bengal and Bihar. 1868. p. 340.

اس جنرل کمیٹی کا سب سے بڑا کارنامہ دہلی کالج کا قیام ہے جس نے ہمیں مغربی علوم سے روشناس کرایا اور یہ واقعی بڑا احسان ہے لیکن یہاں یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ اس وقت پورا ہندوستان نئی ضرورتوں یا نئی ایجادوں سے ناآشنائے محض تھا یا ہندوستان کے مخصوص حالات کو جنرل کمیٹی کی تعلیمی پالیسی کے ہمیز کرنے میں کچھ بھی دخل نہیں۔ اس قسم کا مفروضہ تاریخ سے ناواقفیت پر مبنی ہوگا۔ مغلوں کے دورعروج کا ذکر نہیں جب کہ بابر (متوفی ۱۵۳۰ء) کا سفیر ماسکو میں مقیم تھا یا اکبر (متوفی ۱۶۰۵ء) امریکہ کی دریافت سے باخبر ہوچکا تھا[۱] آخری زمانہ میں بھی دانشمند خاں (اورنگ زیب کے دارالخلافہ دہلی کا گورنر) ڈیکارٹے (Descartes) کی تجرباتی سائنس کی ایجادات اور ہاروے (Harvey) کے دوران خون کے نظریہ کی اہمیت کو پہچانتا تھا اور اس نے برنیر (Bernier) کو گیسنڈی (Gassendi) اور ڈیکارٹے کی کتابوں کے فارسی تراجم پر مامور کیا تھا[۲] اسی طرح سوائی جے سنگھ جس کا انتقال نادر شاہ کے حملے کے ۴ سال بعد ہوا ہے، علم ہیئت اور جدید ریاضی سے غیر معمولی دلچسپی رکھتا تھا اور ان شعبوں میں جو کچھ کام پرتگال اور یونان میں ہوا تھا، اس سے تراجم کے ذریعہ واقف تھا[۳] اٹھارہویں صدی کے سیاسی

۱ۓ Jawaharlal Nehru: Discovery of India, 4th, Edition, London 1956, Foot note-page 261.

۲ۓ Bernier's Travels ed. Constable and V.A. Smith, 1914, p. 324.

۳ۓ Jawaharlal Nehru: Discovery of India, 1956, page 281.

انحطاط میں بھی ہندوستانی پیداوار کے طریقوں کا مقابلہ دنیا کے کسی ملک سے کیا جاسکتا تھا۔ ہندوستان کی ہنڈیوں اور صنعت و تجارت کی ساکھ ایشیا اور یورپ تک پھیلی ہوئی تھی۔ اس کے بحری جہاز نپولین کے خلاف جنگ میں استعمال ہوئے تھے اور اس کی تعلیم کا اوسط، انگلستان سے کہیں زیادہ تھا۔[1] انیسویں صدی کی عام مایوسیوں میں بھی جب کہ ہماری بیڑیاں بہت بھاری ہوگئیں تھیں، ہندوستانیوں میں ایک ایسا مستثنیٰ یا محدود طبقہ موجود تھا جو انگریزوں کے نئے علوم سے واقفیت کو ضروری سمجھتا تھا۔ مہاراجہ اپوروکرشن بہادر، دہلی کے درباری شاعر، انگریزی سے واقف اور ہیم برگ Hamburg اکادمی کے ممبر تھے۔ انھوں نے ۱۸۴۸ء میں اپنی ایک فارسی نظم کا انگریزی ترجمہ بھی شائع کیا تھا۔[2] بشپ ہیبر Heber ۱۸۲۴ء میں لکھنؤ گیا ہے، وہ غازی الدین حیدر کے لکھنؤ کے متعلق لکھتا ہے کہ وہ ہندوستان سے زیادہ یورپ کے شہروں مثلاً ڈرس ڈن Dresden سے ملتا جلتا ہے۔ بادشاہ کے ملازمین میں انگریز انجینئر شامل ہیں اور وہ خود علم کیمیا، دخانی انجنوں، نئے قسم کے جہازوں اور جدید کتابوں سے دلچسپی رکھتا ہے۔[3] نصیرالدین حیدر (۳۷-۱۸۲۷) نے تو ایک رصدگاہ (Observatory) بھی بنوائی تھی جس کی نگرانی Col. Wilcox کے سپرد

---

[1] R. M. Martin :- History Vol. 2, 1837, p. 173.

[2] Calcutta Review - Vol. XI, Jan.-June 1849-Misc. Notes-Review on 'History of the conquerors of Hind', Pub. in Calcutta, - Bengal Catholic Orphan Press, 1848.

[3] Bishop Heber : Narrative of a Journey through the Upper Provinces of India-1824-5, 2vols., London, 1828.

تھی۔ لکھنؤ کے شاہی پریس سے ایسی کتابیں بھی شائع ہو رہی تھیں جو انگریزی سے اردو میں ترجمہ کی گئی تھیں۔[۱] مارٹن ۱۸۳۷ء میں لکھتا ہے کہ "ہندوستان میں انگریزی زبان کی تحصیل کا رواج روز بروز بڑھ رہا ہے۔ لارڈ بنٹنگ نواب فیض محمد خاں سے انگریزی میں خط و کتابت کرتے ہیں۔ دہلی کالج کے ایک استاد نے اس بنا پر استعفیٰ دے دیا ہے کہ اس کو کسی بھی دیسی ریاست میں ٹیوٹر یا سکریٹری کی اعلیٰ سے اعلیٰ جگہ بہت آسانی سے مل سکتی ہے۔ کشن لال نے اپنے دونوں لڑکوں کو اس نیت سے انگریزی پڑھائی ہے کہ وہ نواب فیض محمد خاں کے سکریٹری مقرر ہوں گے"[۲]

بنگال میں انگریزوں کے تسلط کی وجہ سے جو ذہنی انقلاب پیدا ہو گیا تھا اس کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ عرض کرنا بے محل نہ ہو گا کہ مشہور مصلح اور رہنما راجہ رام موہن رائے (متوفی ۱۸۳۳ء) جو ۱۸۳۱ء میں شہنشاہ دہلی کے سفیر کی حیثیت سے انگلستان گئے تھے اور جو مانچسٹر اور لورپول کی "سانس لیتی ہوئی اور پیچ پیچ کی چلتی ہوئی" مشینیں دیکھ کر بے حد متاثر ہوئے تھے[۳] قطعی طور پر مغربی تعلیم کے حامی تھے اور ان کا یہ بھی خیال تھا کہ اگر ہندوستانیوں کو موقع دیا جائے

---

[۱] A collection of Moral Precepts and Reflections gathered from various sources in English and Hindostany, vols. 1 and 2, printed at His Majecty the King of Oude's Lithographuc Press, Lucknow, 1833 Library of Congress, Washington D.C., U.S.A.

[۲] R M. Martin : History of the Possessions of the Hon'ble E. I. C., 1837 vol. 2, p. 198.

[۳] Calcutta Review - vol. 4, 1845, Article on 'Rammohun Roy', p. 382.

توان کی[۱] آبادی اپنے بچوں کو عربی، فارسی اور سنسکرت کے بجائے انگریزی پڑھانے لگی۔
باوجود مذہبی اور سماجی دشواریوں کے ولایت کے سفر کا سلسلہ بھی شروع ہوگیا تھا جو ۱۸۶۹ء میں نہر سوئز کے مکمل ہوجانے کے بعد اور بڑھ گیا لیکن ابتدائی زمانہ میں بھی مرزا ابوطالب خاں کی مثال جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اودھ کے ریزیڈنسی وکیل میر لندنی یعنی میر حسن علی ۱۸۱۴ء یا ۱۸۲۴ء میں Addiscombe میں اردو پڑھاتے تھے۔ ان کی انگریز بیوی Princess Augusta کی ملازم تھیں۔ یہ بارہ برس لکھنؤ میں رہنے کے بعد واپس ولایت چلی گئیں[۲] میر لندنی کے انگریزی دانی کی تعریف کی جاتی تھی اور انھوں نے گولڈ اسمتھ (Goldsmith) کے ناول Vicar of Wakefield کے ایک باب کا اردو میں ترجمہ بھی کیا تھا[۳] اسی طرح یوسف خاں کمبل پوش، مولوی مسیح الدین اور سر سید احمد خاں سے پہلے ۱۸۳۷ء میں انگلستان اور فرانس گئے تھے اور ان کے سفر نامہ کے بعض حصے رام چندر کے محب ہند

---

[۱] S. D. Collect: Life and Letters of Raja Rammohan Roy, London 1900, pp. 71 - 73 and p.p. 59-60.

[۲] Calcutta Review, July - Dec. 1844, p. 387.

[۳] جان شیکسپیر، منتخبات ہندی جلد اول مطبوعہ لندن ۱۸۴۶ء پانچواں ایڈیشن۔ صفحہ ۱۳۱ کا نوٹ۔

میں شائع ہو چکے تھے [1] ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی یورپی علوم و فنون کے دل دادہ تھے۔

دہلی مٹنے پر بھی ہندوستان کا قلب و جگر اور ایک عظیم الشان تہذیب کی نشانی تھی۔ اس کے مکاتب و مدارس جید عالموں سے خالی نہیں تھے جن کے علم و فضل کی دھاک، ہندوستان کے باہر ملکوں میں بیٹھی ہوئی تھی اور جو اپنی تہذیب اور اپنے علوم پر فخر کرتے تھے۔ ان اساتذہ میں حضرت شاہ عبدالعزیز رحمۃ اللہ علیہ کا نام کئی حیثیتوں سے لائق ذکر ہے۔ ان کو مدرسہ عالیہ کلکتہ کی صدر مدرسی کے لئے طلب کیا گیا لیکن انھوں نے اس عز و جاہ پر ویرانۂ دہلی کو ترجیح دی۔ اس وقت انگریزوں کا تسلط دہلی سے کلکتہ تک قائم ہو چکا تھا۔ انھوں نے فتویٰ دیا کہ پورا برطانوی ہندوار الحرب ہے اور مسلمانوں کو اپنا نظم قائم کرنے کے لئے لڑنا چاہیئے لیکن جب انگریزی سیکھنے کا سوال پیدا ہوا اور مقامی و بیرونی مسلمان اس طرف

---

[1] محب ہند، میرٹھ پہلی نومبر ۱۸۴۹ء عنوان "حال سفر یوسف خاں کمبل پوش کا ملک انگلستان میں" شروع میں رام چندر کا نوٹ ہے: "ان صاحب نے ملک انگلستان اور فرانس اور مصر وغیرہ میں بطریق سیاحی سفر کیا اور وہاں کے جو عجیب حال بچشم خود دیکھے قلم بند فرمائے اور 'تاریخ یوسفی' اس کا نام رکھا۔۔۔ میں بھی ان کو لکھتا ہوں تاکہ یہاں کے لوگوں کو معلوم ہو کہ دنیا میں کیا عجیب و غریب چیزیں اور پیدائش خدائی اور سیاحی میں معلوم ہوتی ہیں" اس سفرنامہ کا نام "عجائبات فرنگ" بھی ہے اس کا ایک نسخہ ۱۸۴۷ء کا چھپا ہوا میرے کتب خانہ میں موجود ہے۔

متوجہ نہیں ہوئے تو انھوں نے انگریزی زبان سے استفادہ کی حمایت کی[1] یہی نہیں

---

[1] دلی کالج میگزین: قدیم دلی کالج نمبر ۱۹۵۳ء شذرات از راقم ص ۲۱ نیز عبد المجید سالک: "مسلم ثقافت ہندوستان میں" مطبوعہ لاہور ۱۹۵۷ء ص ۴۲۴ مولانا عبد المجید سالک نے حضرت شاہ عبد العزیز کے اس فتوئ جواز کا رشتہ دہلی کالج سے جوڑا ہے اور لکھا ہے:

> "جب ایسٹ انڈیا کمپنی نے دہلی میں کالج قائم کیا اور مسلمان اس کالج میں تعلیم پانے پر آمادہ نہ ہوئے تو شاہ صاحب نے ان کے شبہات کو رفع کر کے ان سے کہا کہ دہلی کالج سے استفادہ کریں یعنی شاہ صاحب ..... انگریزی اسکولوں اور کالجوں میں تعلیم حاصل کرنے کی اجازت دے چکے تھے۔"

مولانا سالک کی یہ رائے صحیح نہیں اس لئے کہ شاہ صاحب کا انتقال ۱۸۲۴ء میں ہوا ہے اور دہلی کالج ۱۸۲۵ء میں قائم ہوا۔ ابتدا میں اس کی حیثیت عربی مدرسے کی سی تھی۔ اس میں انگریزی جماعتوں کا اضافہ ۱۸۲۸ء میں ہوا ہے۔ شاہ صاحب کا فتویٰ دہلی کالج سے نہیں شاہ بخارا کے ایک استفسار سے متعلق ہے۔ فرماتے ہیں "اور انگریزی پڑھنا یعنی انگریزی کا حرف پہچاننا اور اس کی لغت اور اصطلاح جاننا، اس میں کچھ قباحت نہیں بشرطیکہ صرف مباح ہونے کے خیال سے انگریزی حاصل کی جائے۔ اس واسطے کہ حدیث شریف میں وارد ہوا ہے کہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے حکم کے موافق زید بن ثابت نے یہود و نصاریٰ کے خط و کتابت کا طریقہ اور ان کی زبان سیکھی تھی . . . . اور اگر صرف ان کی انگریزوں کی خوشامد کی غرض سے اور ان کے ساتھ اختلاط رکھنے کے لئے یہ علم پڑھے اور اس ذریعہ سے چاہے کہ ان کے یہاں تقرب حاصل ہو جائے تو البتہ اس میں حرمت اور کراہت ہے" (سرور عزیزی المعروف فتاویٰ عزیزی مطبوعہ مطبع مجیدی کانپور ص ۳۲۵)

بلکہ حضرت شاہ عبدالعزیز نے انگریزوں کے ساتھ کھانا کھانے کی موافقت میں بھی فتویٰ دیا تھا[1] ان بیانات سے واضح ہوتا ہے کہ انگریزوں سے علمی روابط اور انگریزی زبان و علم کی یہ تائید سرسیّد کی تحریک سے تقریباً پچاس برس پہلے حاصل ہو چکی تھی۔

اس بحث کا مدعا یہ ہے کہ دہلی کالج کچھ ایسی "بے موسم" کی چیز نہیں تھا اور ایک طبقہ خواہ وہ کتنا ہی مختصر کیوں نہ ہو، ایسا ضرور تھا جو انگریزوں کے علم و آئین کو جاننے اور سمجھنے کا خواہش مند تھا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بہت جلد دہلی کالج کے مشرقی شعبہ کو زوال اور مغربی شعبہ کو ترقی حاصل ہونا شروع ہوئی۔ ۱۸۳۴ء میں انگریزی کی جماعتوں میں طلبا کی تعداد ۱۶۰ تک پہنچ گئی۔ انگریزی گرامر کے پچاس فارسی نسخے صرف ایک دن میں بکنے لگے[2] اور مولویوں اور پنڈتوں کے لڑکے

---

[1] J. M. S. Baljon: The Reforms and Religious Ideas of Sir Sayyed Ahmad Khan, 2nd. Edn., Lahore 1958, p. 23. سرسید کا رسالہ احکام طعام ۱۸۶۶ء میں شائع ہوا اس کے اظہار کی ضرورت نہیں کہ شاہ صاحب کی مراد حلال کھانوں سے ہے۔ سرسید کا رسالہ احکام طعام اہل کتاب اس کے بہت بعد ۱۸۶۶ء میں شائع ہوا تھا۔

[2] Appendices 'F' and 'G' of the Report of the General Committee of Public Instruction for 1833.

"اب اس پرانے نظریے پر ہنسنے لگے کہ زمین دنیا کا ایک جامد مرکز ہے"[1]

دہلی کا یہ پودا چونکہ صحیح وقت پر لگایا گیا تھا اس لئے اس نے جڑ تو پکڑ لی لیکن اسے ثمر سحر بیبر آنے سے پہلے باد سموم کا بھی مقابلہ کرنا پڑا۔ جب کبھی کسی نئی تحریک کا آغاز ہوتا ہے جو مروجہ طریق زندگی کے لئے خطرہ معلوم ہو تو اس کی مخالفت ہوتی ہے اور مخالفت کی کمی یا زیادتی اس پر منحصر ہوتی ہے کہ اس تحریک کے لئے زمین کتنی ہموار یا ناہموار ہے۔

دلی کالج بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ جنرل کمیٹی نے اس کالج کے لئے ۷۰۰ روپیہ ماہوار مقرر کئے تھے لیکن ۱۸۲۹ء میں نواب اعتماد الدولہ (متوفی ۱۸۳۱ء) نے اس کے لئے سات سو روپیہ ماہوار کا وقف منظور کیا۔ ان کے داماد اور اس وقف کے متولی سید حامد علی خاں کو انگریزوں سے یہ شکایت تھی کہ یہ کالج عربی اور فارسی کی تعلیم کے لئے قائم کیا گیا تھا لیکن وقف کی رقم انگریزی کے شعبہ پر خرچ ہو رہی ہے۔ نیز ہندوستان بھر میں جتنے بھی تعلیمی ادارے ہیں سب عیسائیت کی تبلیغ کرتے ہیں اور اسی وجہ سے کالج کی موجودہ مسیحی کمیٹی بھی نواب مرحوم کی وصیت کا احترام نہیں کرتی" لیکن حامد علی خاں کو گورنر جنرل کی طرف سے تنبیہ کی گئی کہ آئندہ اس کالج کے سلسلہ میں کسی بھی ایسی شکایت پر غور نہ کیا جائے گا، جو خط و کتابت کے مقررہ طریقہ یعنی کالج کی مقامی کمیٹی اور جنرل کمیٹی کے ذریعہ نہ بھیجی جائے گی۔[2]

اس وقت حالات کا رخ بدل چکا تھا۔ سترھویں صدی میں ہندوستانی تہذیب

---

[1] C. F. Andrews : Maulvi Zaka Ullah of Delhi, 1928 pp. 39-40. Also Percival Spear : Twilight of the Moghuls, Cambridge 1951, p. 200.

[2] قدیم دلی کالج نمبر ص ۱۵۶

اہل یورپ کی نظروں میں حقیر نہیں تھی۔ لیکن ۱۸۰۰ء میں ان کا اندازِ فکر اس ملک کے متعلق بدل گیا اور وہ اس کی روایت کو فرسودہ، اس کی رسموں کو بہیمانہ اور اس کے عوام کو سراسر وحشی سمجھنے لگے۔ اٹھارھویں صدی کے فرانسیسی فلسفیوں نے یہ بات پورے یورپ کے دل میں بٹھا دی تھی کہ ان کی تہذیب تمام دوسری تہذیبوں سے اعلیٰ و ارفع ہے، اس لئے کہ یورپ نے ترقی کا راز جان لیا ہے اور وہ راز ہے عقلیت۔ اس کی بدولت ایسی سائنسی ترقی ممکن ہے جس کی نظیر ماضی میں نہیں اور اسی کے ذریعہ سماج کی ایسی تشکیل کی جا سکتی ہے جس کی بنیاد انصاف پر ہو۔ صنعتی انقلاب بھی اسی سائنسی فکر کا زائیدہ تھا جس کی دولت آفرینیوں کے آگے قارون کے خزانے ہیچ تھے۔ انیسویں صدی میں جب اس مدرسۂ خیال سے انسان دوستی اور افادیت کی تحریکیں آ کر مل گئیں تو انگلستان میں ایک دورِ اصلاح شروع ہو گیا اور ہندوستان کو اس "نئے فلسفہ" کے بروئے کار لانے کا بہترین معمل سمجھا جانے لگا۔ ان افکار و خیالات سے متاثر انگریزوں نے (جن میں بنٹنک اور میکالے بہت مشہور ہیں) جب ہندوستان میں ذات پات کی تفریق دیکھی تو ان کی انسان دوستی کو ٹھیس لگی اور جب یہاں کی قبیح رسمیں دیکھیں تو ان کی عقل دوستی کو صدمہ پہنچا اور ان کو یقین ہو گیا کہ ہندوستان کی نجات صرف مغرب کی تقلید اور پیروی میں ہے۔ اس طبقہ کو Evangelical گروہ سے بھی مدد ملی جو عیسائیت کی سطح پر انسان دوست اور عقلیت کی سطح پر افادیت پسند واقع ہوا تھا۔ ۱۸۱۳ء کے چارٹر کی رو سے عیسائی مشنریوں کو برطانوی مقبوضات میں آزادانہ تبلیغ کی اجازت بھی مل گئی جو سچے دل سے یہ سمجھتے تھے کہ انہیں ہندوستان میں ایک بڑی تبلیغی اور تعلیمی مہم سر انجام دینا ہے۔ دلی کالج کے پرنسپل ٹیلر (Taylor) کی سرگرمیاں اور مسلمانوں کے ساتھ پادری فینڈر (Pfander) کے مناظرے اس سلسلہ کی کڑیاں

ہیں[۱]

اس زمانہ میں یہ بحث چل رہی تھی کہ ہندوستانیوں کو کون سی تعلیم دی جائے اور اس کا ذریعہ کیا ہو۔ لارڈ میکالے کا خیال تھا کہ ہندوستانی کلچر خرافات اور توہمات کا پشتارہ ہے اور وہ تاریخ جو تیس فٹ کے اونچے حکمرانوں سے بھری ہوئی ہے اور جن کا دورِ حکومت تیس ہزار سال تک پھیلا ہوا ہے اور وہ جغرافیہ جس میں تمام سمندر، دودھ اور شیرے کے ہیں، اس کا پڑھانا محض تضیعِ اوقات ہے[۲]۔ میکالے Cecil Rhodes کا ہمنوا اور ہم خیال تھا ان دونوں کو برطانیہ کی مسیحائی کا یقین تھا اور وہ یہ سمجھتے تھے کہ اس کے اس فیوض و برکات ہی سے یہ خدا کی مقہور اور تیرہ و تار سرزمین روشن ہو سکتی ہے[۳]۔ میکالے کے فکری محرکات میں برطانوی سرمایہ داری کی وہ سیاسی اور معاشی ضرورتیں اور مصلحتیں مستزاد تھیں جن کا تقاضہ تھا کہ ملک میں ہمدرد اہل کاروں کا ایک ایسا گروہ پیدا کیا جائے جو نوآبادیاتی نظام کے قیام میں اعانت کر سکے، "جو خون اور نسل کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہو مگر مذاق اور رائے اور سمجھ کے اعتبار سے انگریز"۔ میکالے کو یہ بھی یقین تھا . . . .

---

[۱]
Calcutta Review - Vol. IV, July - Dec. 1845 : The Mohommedan Controversy p. 449.

[۲]
Thompson and Garrat : Rise and Fulfilment of British Rule in India 1935, I, p. 661.

—Macaulay's Minute, Also, G.O. Trevelyan : The Life and Letters Lord Macaulay (2 vols.) London, 1931, I, p. 291

[۳]
Hans Kohn : A History of Nationalism in the East, 1929, pp. 94-5.

کہ اگر اس کی تعلیمی پالیسی پر عمل کیا گیا تو اس سے ہندوستان میں عیسائیت کو فروغ حاصل ہوگا[۱]
اور انگریزوں کی لسانی، اور مذہبی برتری کا سکہ بیٹھ جائے گا[۲]

میکالے کی یہ تعلیمی یادداشت (۱۸۳۵) ہماری تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔
اس موقع پر ولسن (WILSON) نے بہت واویلا مچائی کہ یہ بڑا ظلم ہے کہ ہندوستانیوں
کے ذہن کو ان کی تہذیبی بنیادوں سے محروم کر دیا جائے اور وہ اپنے فکر و خیال کے لئے ایک
اجنبی ملک کے محتاج ہو جائیں جو سات سمندر پار واقع ہے[۳]۔ لیکن گورنر جنرل لارڈ ولیم بینٹنک
نے اس یادداشت کو منظور فرمالیا۔ مشرقی علوم کے حمایتیوں کو شکست ہوئی اور ہندوستان
کی ثقافتی غلامی کا وہ دور شروع ہوا جو فوجی محکومی سے زیادہ گراں نشیں تھا۔

کثر ایسا ہوتا ہے کہ زلزلہ آتا ہے اور مکان و مکین سب دب جاتے ہیں لیکن ایک بچہ حسن
اتفاق سے بچ جاتا ہے۔ کچھ ایسا ہی دلی کالج کے ساتھ ہوا۔ میکالے کی تعلیمی پالیسی نے پورے
ہندوستان کو متاثر کیا[۴]۔ مشرقی علوم سرپرستی اور امداد سے محروم کر دیے گئے لیکن دلی کالج

۱؎

Ishwar Nath Topa : The Growth and Development of National Thought in India (Inaugural Distribution 1928) Gluckstadt 1930 page 65 - Macaulay's letter to his mother dated 22nd Oct. 1836.

۲؎ George D. Bearce - Op. cit p. 181.

۳؎

Asiatic Journal, XLVII, Jan. 1836, pp 1 — 16 — H.H. Wilson's letter dated 5th Dec. 1835.

۴؎ اگرچہ ۱۸۳۸ء میں افغانوں سے لڑائی کی وجہ سے اس پالیسی پر جلد عمل نہ ہو سکا۔

کو باقی رہنے دیا گیا۔۔۔ وایں آفت از مینا گزشت !۔

دہلی کالج کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ اس نے اردو کے ذریعہ مغربی سائنس، ہیئت، ریاضی، نیچرل فلاسفی وغیرہ کی تعلیم کا انتظام کیا اور شمالی ہند میں سب سے پہلے مشرق اور مغرب کے صحت مند عناصر کو سمونے کی کوشش کی۔ اس طرح اس کالج نے نہ صرف اردو زبان میں تعلیم کی شان دار روایات قائم کیں بلکہ ایک نئی فضا اور ایک نئی ششش جہت پیدا کی۔ تعلیم میں مادری زبان کی اہمیت، مشرق و مغرب کا امتزاج اور وہ سائنسی اور سیکولر نقطۂ نظر جس پر آج ہم زور دے رہے ہیں اور جس کی مدد سے اس زمانہ میں ہم اپنی زندگی کی تشکیل کرنا چاہتے ہیں اس کا اولین احساس دہلی کالج ہی نے پیدا کیا تھا۔

انگریزی اثر سے بنگال میں جو بیداری پیدا ہوئی تھی، وہ زیادہ تر ادبی ہے لیکن دہلی میں اس کی حیثیت سائنسی ہے[1]۔ اس پرانے شہر میں جو قدیم تہذیب کا علامتی مرکز تھا، انگریزوں کی رسمیں نہیں آئیں۔ ان کے خیالات آئے۔ مغرب کی برکتوں کا یہ احساس کبھی بھی اتنی جلد نہ پیدا ہوتا اگر دہلی کالج کی نامور شخصیتیں، جن میں مشہور ریاضی داں رام چندر کا نام سرفہرست ہے، تدریس و تصنیف کے ذریعہ یا صحافت و ترجمہ کے نئے معیار قائم کرکے ان خیالات کی باقاعدہ اشاعت نہ کرتیں۔

انیسویں صدی کی ابتدا میں ہندوستان کو جغرافیائی اعتبار سے ملک کہہ لیجئے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ اس کی تاب و توانائی ختم ہو رہی تھی۔ ملکی قوتیں ٹکرا ٹکرا کر مضمحل ہو چکی تھیں اور ان میں اتنی سکت باقی نہیں تھی کہ ملک کی رہنمائی کر سکیں۔ پرانے زرعی نظام کے ختم ہو جانے

---

[1] Percival Spear : Twilight of the Moghuls, Cambridge, 1951, P. 199.

اور انگریزوں کے معاشی استحصال کی وجہ سے ملک غریب ہو گیا تھا اور خوف اور مایوسی نے اس کو بہت سے امراض و اوہام میں مبتلا کر دیا تھا۔ ہندوستانی ذہن کے آگے نہ کوئی منزل تھی۔ نہ کوئی محمل۔ گرد و پیش کے اندھیرے سے بچ کر اس نے اپنی ساری توجہ خارج کے بجائے باطن پر مرکوز کر دی تھی اور وہ بہت سی پرانی اور فرسودہ اقدار کو سینہ سے لگائے ہوئے تھا۔ قدیم و جدید کی اس آویزش میں دلی کالج ایک ستارہ ہے جو اس شامِ غم میں بھی صبح نو کی خبر دیتا رہا۔ اس نے ہمیں رواجی تصورات سے نجات دلا کر ایک نئی آب و ہوا پیدا کی جس میں ماضی کا تنقیدی شعور، حال کا نیا احساس اور مستقبل کی پذیرائی ممکن تھی۔ کالج کی شخصیتوں میں رام چندر، پیارے لال آشوب، اشپرنگر، مملوک علی، صہبائی، شیو نرائن آرام، کریم الدین محمد حسین آزاد، ذکاء اللہ، نذیر احمد اور ضیاء الدین اور بیرون کالج کی شخصیتوں میں غالب و آزردہ[1] سرسید و حالی کے کارنامے علیحدہ علیحدہ اہم ہیں لیکن ان سب کا ملا کر جائزہ لیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ انہوں نے ہمارے فکر و احساس کی ایک بڑی آبادی کو بدل دیا تھا۔

اس تبدیلی کا اثر دور تک پہنچ گیا تھا۔ غالب کے یہاں جو مغرب کی خیر و برکت کا احساس اور انگریزوں کے علم و آئین کی تعریف ملتی ہے، وہ بھی دراصل مولانا ابوالکلام آزاد کی صراحت کے خلاف[2]۔ کلکتہ سے زیادہ دہلی کی فضا کی پروردہ ہے۔ کلکتہ میں تو ان کی نظر "سبزہ زار ہائے مطرا"

---

[1] مفتی صدرالدین آزردہ، ڈاکٹر اشپرنگر کے دوست۔ رام چندر کے رسالہ محب ہند کے خریدار اور دہلی کالج کے ممتحن تھے (قدیم دلی کالج نمبر صفحہ ۳۶، ۶۶، ۱۲۴)

[2] حضرت مولانا نے غلام رسول مہر کی کتاب "غالب" کے حواشی میں مرزا کے سفر کلکتہ کو ان کی ادبی زندگی کا بڑا اہم موڑ قرار دیا ہے اور ان کی نثر کی سادگی کے سلسلہ میں میر حسن علی کے ترجمہ Vicar of Wakefield کا بھی ذکر کیا ہے۔

اور " نازنین بتانِ خود آرا " سے آگے نہیں گئی ۔ دہلی میں جو تبدیلیاں دبے پاؤں آرہی تھیں اور جو اخبارات و رسائل شائع ہو رہے تھے، ان کا چرچا کالج کے حدود سے نکل کر علم دوست گھرانوں تک پہونچ گیا تھا۔ اور وہ قدیم فلسفہ جس کا محور ارسطو کی تعلیمات تھیں پسِ پشت پڑ گیا تھا۔ غالب نے البتہ دہلی کالج کی ملازمت قبول نہیں کی جس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اپنی وضع داری کو گنوا کر نئے نظام سے مفاہمت کے لئے تیار نہیں تھے لیکن ان کا انتخابی ذہن قدیم علوم کی نارسائیوں سے واقف ہو چلا تھا۔ کالج کے حلقے سے ان کے اچھے مراسم تھے اور وہ انگریزوں کی دادو دانش کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے[۱] غالب کے یہاں جو چیز ایک " مبہم احساس " کی صورت میں تھی، وہ سرسید کے یہاں ایک " واضح اصلاحی پروگرام " بن گئی ۔ پھر یہ بات بھی نظر انداز کرنے کے قابل نہیں کہ جدید اردو ادب کے قافلہ سالاروں میں سرسید، نذیر احمد، حالی، ذکاء اللہ، پیارے لال آشوب اور محمد حسین آزاد کے ذہن کے بیشتر نقش و نگار راست یا بالواسطہ

---

[۱] غالب نے آئینِ اکبری کو " متاعِ کس نخر " اور سرسید کی تصحیح کو " مردہ پروردن " کہا ہے (جو غلط اور غیر اہم ہے) لیکن انگریزوں کے " شیوہ و انداز " کی تعریف کی ہے (جو اہمیت سے خالی نہیں)

ناچہ آئین ہا پدید آوردہ اند	آنچہ ہرگز کس ندید آوردہ اند
گہ دخاں کشتی بہ جیحوں می برد	گہ دخاں گردوں بہ ہاموں می برد
نغمہ ہائے زخمہ از ساز آورند	حرف چوں طائر بہ پرواز آورند
رو بہ لندن کاندراں رخشندہ باغ	شہر روشن گشتہ در شب بے چراغ

سرسید ۱۸۶۹ء میں لندن گئے اور مغرب سے بے حد متاثر ہو کر لوٹے۔

دہلی کی اسی فضا میں تیار ہوئے تھے۔ حقیقت بھی یہ ہے کہ دہلی کی تاریخ تعلیمی، تاریخ معاشرت اور تاریخِ ادب میں جہاں کہیں ۱۸۵۷ء کی بغاوت سے پہلے کسی صحیح حرکت کی روانی نظر آتی ہے، اس کا سلسلہ، دہلی کالج ہی سے ملتا ہے۔

فورٹ ولیم کالج سے سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی تک عشق کی ایک جست نہیں ہے، دہلی کالج اس کی درمیانی منزل ہے۔ طبیعات، کیمیا، ہیئت، ریاضی، تاریخ، جغرافیہ، سیاست مدن، فلسفہ و اخلاق، صحافت، قواعد، لغت سازی، تذکرہ و ترجمہ، ناول نگاری، ادب نسواں، مقالہ نگاری اور مکتوب نویسی میں دہلی کالج سے متاثر شخصیتوں نے جو کام انجام دئے ہیں وہ ہماری تاریخِ ادب کے اہم سنگ میل ہیں۔ اور اس وقت عمل میں آئے ہیں جب لوگ نوعروسِ نظم ہی کے خط و خال پر مٹے ہوئے تھے اور آدم نثرِ جدید یعنی سرسید احمد خاں کے کارنامے سامنے نہیں آئے تھے۔

اس موقع پر فورٹ ولیم کالج اور دلی کالج میں جو بنیادی فرق ہے، اس کی وضاحت بھی ضروری ہے اول الذکر نے قدیم اسلوب بیان میں ایک انقلاب برپا کر دیا اور باوجود فارسی کے عالمگیر اثر کے "سلیس نثر نگاری کی شاہراہ" قائم کر دی لیکن وہ ۱۸۰۰ء میں "صاحبان نوآموز" کو اردو پڑھانے کے لئے قائم کیا گیا تھا۔ اسی لئے صرف زبان دانی کالج ہو کر رہ گیا اور اس کا اثر بھی طرز و اسلوب کی سرحد سے آگے نہ بڑھ سکا۔ اس کے مخاطب ہندوستانی نہیں انگریز تھے۔ اسی لئے علامہ عبداللہ یوسف علی نے اس کو ایک "جزیرہ" سے تعبیر کیا ہے جہاں تک بیرون کالج کے مقتدر مصنفین کا تعلق ہے (بعض وہابی مصنفین کو چھوڑ کر[1]) ان کے

---

[1] تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو راقم الحروف کا مقالہ "وہابی ادب" جو آل انڈیا اورنٹیل کانفرنس کے اجلاس بھونیشور میں پڑھا گیا۔

طرز پر بھی فارسی کا گہرا اثر تھا، وہ بدستور ظہوریؔ اور بیدلؔ کی نثر کے دلدادہ تھے اور حد یہ ہے کہ پرائیوٹ خطوں میں بھی "محمد شاہی روش" کو برتنا ضروری سمجھتے تھے لیکن جب نئی ضرورتوں کی صبح طلوع ہوئی تو برات کا یہ غازہ اور نرگسی آنکھوں کا سرمہ ڈھل گیا نئے تقاضوں اور نئی تبدیلیوں نے تکلفات کے طلسم کو توڑا اور اس میں سادگی اور سچائی کی نئی روایات قائم کیں۔

اس طلسم کے توڑنے اور نئی قدروں کے پھیلانے میں دلی کالج کے ماسٹر رام چندر کا بڑا حصہ ہے جو اس مانوگراف کا اصل موضوع ہیں۔ ان کی اولیات میں تنقید شعر و ادب، ترجمہ، تاریخ، سیرت و سوانح، مضمون نگاری اور صحافت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ سرسید، حالیؔ، آزادؔ، نذیر احمد اور شبلیؔ کے کارنامے، رام چندر کے بعد کے ہیں۔ موخر الذکر کو "اردو کے عناصر خمسہ" کے آگے تاریخی تقدم حاصل ہے، ادبی نہیں لیکن یہ شرف بھی معمولی نہیں۔

جدید اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ۱۸۷۴ء کے مشاعرۂ پنجاب اور نئی تنقید کی ابتدا حالیؔ کے مقدمہ شعر و شاعری سے کی جاتی ہے جو ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا لیکن رام چندر نے حالیؔ سے ۴۴ سال پہلے اپنے رسالہ خیر خواہ ہند[1] میں اردو شاعری پر تنقید

---

[1] رام چندر کا خیر خواہ ہند جیسا کہ صدیق الرحمٰن قدوائی صاحب نے لکھا ہے یکم ستمبر ۱۸۴۷ء کو جاری ہوا لیکن نومبر ۱۸۴۷ء سے اس کا نام محب ہند ہو گیا۔ ڈاکٹر گارساں دتاسی اور ابواللیث صدیقی صاحب خیر خواہ ہند اور محب ہند کو دو مختلف رسالے سمجھتے ہیں جو صحیح نہیں۔ قاسم علی، سجن لال صاحب اور عتیق صدیقی صاحب کا خیال ہے کہ خیر خواہ ہند صرف ستمبر ۱۸۴۷ء میں نکلا اور دوسرے ہی نمبر سے اس کا نام محب ہند ہو گیا۔ یہ رائے بھی درست نہیں۔ ہارورڈ یونیورسٹی لائبریری کیمبرج امریکہ میں اس رسالہ کے ابتدائی پرچے مل جانے سے ان غلط فہمیوں کا بخوبی ازالہ ہو جاتا ہے۔

کی ہے جس سے اس میدان میں ان کی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں ان کے خیالات کو پیش کرنے سے مراد رخِ روشن کے آگے شمع رکھنا نہیں ہے۔ صرف یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ان میں سے بعض اعتراضات کو حالی نے آگے چل کر زیادہ صراحت اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یکم ستمبر ۱۸۴۷ء کے خیر خواہ ہند میں (جس کا نام نومبر ۱۸۴۷ء سے محبِ ہند ہو گیا) ایک حصہ انگریزی زبان میں بھی ہے۔ اس میں رام چندر کا ایک مضمون مشاعرہ پر شائع ہوا ہے جس میں ضمناً اردو شاعری پر بھی تنقید ہے۔ ذیل میں اس مضمون کے اہم نکات کو پیش کیا جاتا ہے:

(۱) مشاعرے صوبہ شمالی و مغربی اور بالخصوص دہلی میں مہینہ، ہر پندرھویں دن یا ہر ہفتہ ہوتے ہیں۔ میرِ مشاعرہ شاعروں کو دعوت نامے جاری کرتا ہے اور مصرع طرح کی اطلاع دیتا ہے لیکن سامع کی حیثیت سے ہر شخص شرکت کر سکتا ہے۔ کوئی روک ٹوک نہیں ہے۔

(۲) عام طور پر سامعین، اساتذۂ سخن کو سننے کے بعد چلے جاتے ہیں اس لئے یہ رواج ہے کہ استادوں سے آخر میں پڑھواتے ہیں تاکہ محفل آخر وقت تک جمی رہے۔

(۳) مشاعرہ بالعموم ایک وسیع دالان میں منعقد ہوتا ہے جو تمام آسائشوں اور ضرورتوں کا جامع ہوتا ہے۔ پڑھنے والے کے سامنے شمع آتی ہے جس کی روشنی میں وہ اپنا کاغذ پر لکھا ہوا کلام سناتا ہے۔

(۴) شاعری کا موضوع عام طور پر عشق ہے جس کا معیار بہت پست اور افسوسناک ہے۔

(۵) اس کا اندازہ معشوق کے تصور سے کیا جا سکتا ہے۔ وہ ان شاعروں کی دنیا میں بے وفائی اور جور و جفا کا پتلا ہے۔ وہ بوالہوس رقیب سے راہ و رسم ہی نہیں رکھتا بلکہ سچے عاشق کی ایذا رسانی سے خوش بھی ہوتا ہے۔

(۶) اردو شاعری میں عاشق، سودائی و مجنوں، رند خراباتی، کافر، مغموم اور دلگیر نظر آتا ہے۔

(۷) عاشق اور واعظ میں کبھی نہیں بنتی۔ ان شاعروں نے شیخ کی بری طرح خبر لی ہے اور کوئی گستاخی ایسی نہیں ہے جو ان واعظانِ مذہب و اخلاق کے ساتھ روا نہ رکھی ہو۔

(۸) ہر مصیبت اور بے عملی کا سبب چرخ نیلوفری ہے۔ ہمارے شاعر (جو عاشق سمجھے جاتے ہیں) جب کبھی معشوق کی ایذا رسانی اور بے وفائی کا ذکر کرتے ہیں تو اس کا سارا الزام آسمان کی کج رفتاری پر رکھتے ہیں۔

(۹) اردو شاعروں کی بے مذہبی (Irreligiousness) مشہور ہے اس کا اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے ہوگا:

نہ بت خانہ سے کام اپنا، نہ بیت اللہ سے مطلب
میں بندہ عشق کا ہوں، مجھ کو کیا ہے راہ سے مطلب

سمجھ تو دیکھ مجھ سے تجھ سے جھگڑا کیا ہے اے زاہد
تجھے تسبیح سے اور مجھ کو اپنی آہ سے مطلب

واعظ ناکس کی باتوں پر کوئی جاتا ہے میر
آؤ مے خانے چلیں تم کس کی باتوں پر گئے[1]

---

[1] خیر خواہ ہند: مورخہ یکم ستمبر ۱۸۴۷ء صفحہ ۱ و ۲ حصہ انگریزی مخزونہ ہارورڈ یونیورسٹی لائبریری کیمبرج۔ ریاست ہائے متحدہ امریکہ

رام چندر کی انگریزی زبان و ادب سے واقفیت راست تھی۔ حالی کی بالواسطہ لیکن حالی کا مذاق سخن رام چندر سے بلند تھا۔ وہ خود شعر کہتے تھے اور اچھے شعر کی پرکھ رکھتے تھے۔ وہ اپنی شاعری کے مزاج اور ادب کی روایت سے بے خبر نہیں تھے اور بلاغت میں اشارت اور ادا کی جو اہمیت ہے، اس کے رازداں تھے۔ رام چندر نے اعتراضات کی انگلی تو صحیح جگہ پر رکھ دی لیکن میر کا تیر نیم کش ان کی بے چین راحتوں میں اضافہ نہ کر سکا۔ اور انہوں نے اردو شاعری کو ایک ایسے پیمانہ سے جانچنے کی کوشش کی جو "غیر شاعرانہ" ہے تاہم ذوق ظفر کے زمانے میں اردو شاعری کے متعلق بنیادی اور اساسی سوال اٹھانا بجائے خود اہم ہے۔

رام چندر نے اسی نمبر کے حصہ اردو میں بھی "حال مشاعرہ کا" عنوان قائم کیا ہے اور لکھا ہے" بروقت جمع ہونے مجلسِ مشاعرہ کے عجب کیفیت معلوم ہوتی ہے کہ قلم اس کے لکھنے میں سرنگوں ہے۔ تصویر مجلسِ مشاعرہ کی بھی درج رسالہ کرتا ہوں۔ اس سے کیفیت مجلس مذکور کی معلوم ہو جاوے گی[۵] اس تصویر کے بعد شبیہہ حضرت ابو ظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ بادشاہ خلد اللہ ملکہ" درج ہے۔

رام چندر نے حضور والا کے عنوان سے ظفر کی شاعری پر بھی رائے زنی کی ہے۔ لکھتے ہیں!

بہادر شاہ بادشاہ دہلی۔ اردو اشعار ایسے کہتے ہیں کہ قلم کو طاقت نہیں کہ وصف ان کا بیان کرے اور زبان ان کی تعریف لکھنے میں گونگی بن جاتی ہے دل نے بے اختیار

---

۵ خیر خواہِ ہند، یکم ستمبر ۱۸۴۷ء حصہ اردو ص ۵۳ (ہارورڈ)

چاہا کہ حضرت کی چند غزل لکھ کر اپنے ناظرین کی نظر سے گزاروں تاکہ وہ ان کو مطالعہ کر کر بہرہ کافی اور فائدہ وافی حاصل کریں اور دیکھیں کہ شعر گوئی اس کا نام ہے اور لطف یہ ہے کہ شعر حضرت کا سلیس اور موافق محاورہ زبان اردو کے ہوتا ہے اور شیخ ابراہیم ذوق عہدہ استادی پر ممتاز اور سرفراز ہیں اور اکثر اشعار حضور والا کے میں اصلاح دیتے ہیں[1]۔

اس تبصرہ سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ رام چندر "حفظ مراتب" کے قائل تھے لیکن اس کی اہمیت " شاہ وقت " کی " تعریف " سے زیادہ نہیں بلکہ جو کچھ انہوں نے انگریزی میں لکھا ہے اس کی ایک معنی میں تردید ہے اس لئے کہ انہوں نے اردو شاعری پر جو عمومی اعتراضات کئے ہیں وہ ظفر کی شاعری پر بھی صادق ہو سکتے ہیں لیکن جو چیز رام چندر کو اپنے ہم عصروں میں ممتاز کرتی ہے وہ شعر و شاعری کا ایک محدود تصور نہیں بلکہ تہذیب کا ایک نیا شعور ہے جسے وہ اچھے ادب کی تخلیق سے بیدار کرنا چاہتے تھے اور ان کو یقین تھا کہ "اگر شاعر اردو کے توجہ کریں تو وہ ہر قسم کے اشعار جن کی زبانوں انگریزی اور رومی اور یونانی میں بہت شہرت ہے، بنا سکتے ہیں "[2]

رام چندر کی اولیات میں یہ بات بھی شامل ہے کہ انہوں نے مراسلہ نگاری کی قدیم روش پر سخت اعتراضات کئے اور آسان عبارت لکھنے پر زور دیا۔ اس وقت اردو نثر فارسی کے اثر میں بندھی ہوئی تھی اور اس کے پاس بجز " مضامین عاشقانہ اور گل گشت بستانہ " کے اور کچھ نہیں تھا۔ " لفظ و معنی کے شکنجے " میں کبھی کبھی " نشار آغوشِ حسیں " کی کیفیت

---

[1] خیر خواہ ہند: یکم ستمبر ۱۸۴۸ء ص ۵۶ ۔ غزلیاتِ ظفر ص ۵۶ سے ۵۹ تک درج ہیں

[2] محب ہند، مورخہ جون ۱۸۴۸ء ص ۵۱ (ہارورڈ)

لطف دیتی ہے لیکن اس سے نقصان یہ ہوا کہ ادبی مرصع کاری، علم و فضل کی نشانی سمجھی جانے لگی اور نجی خطوط بھی تکلفات سے گراں بار ہو گئے۔

رام چندر ان فارسی انشا پردازوں کے بڑے خلاف[1] تھے جن کا سارا سرمایہ ایجادِ اسالیب

---

[1] ماسٹر رام چندر کی مؤلفہ نے لکھا ہے "اس زمانہ کی (اردو) نثر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ وہ جملوں کی ساخت میں عموماً عربی کے نمونوں پر چل رہی تھی چنانچہ ماسٹر رام چندر کی تحریریں بھی اسی انداز کی نشاندہی کرتی ہیں" (ص ۹۳) یہ رائے محلِ نظر ہے۔ اول تو اس وقت عربی کا رواج فارسی سے بھی کم رہ گیا تھا۔ دوسرے خود رام چندر کی عربی کی لیاقت مشتبہ ہے اگر ان عربی اثرات سے ان کی مراد قرآن پاک کے تراجم ہیں تو شاہ رفیع الدین صاحبؒ کے ترجمہ کا یہ حال ہے کہ "اس قدر لفظی، بے محاورہ اور دشوار فہم ہے کہ ہمارے زمانہ میں کیا اس زمانہ میں بھی بول چال کی زبان ایسی نہ تھی"۔ اسی طرح شاہ عبدالقادر صاحبؒ کا ترجمۂ قرآن بھی "سلیس اور بامحاورہ نہیں ہے"۔ (حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، طبع ثانی ص ۵۴، ۵۵) جو تراجم ایسے "بے محاورہ اور دشوار فہم" ہوں، ان کے اثرات کا "ادبی فضا پر چھا جانا" اور ان کے "عربی طرز" میں "ادیبوں میں پسندیدہ اور معیاری" بن جانا عجیب ہے۔ محترمہ نے شاہ عبدالعزیزؒ کے اردو ترجمہ کا بھی دو جگہ ذکر کیا ہے لیکن یہ نہیں لکھا کہ اس سے ان کی کیا مراد ہے۔

صفحہ ۹۲ پر انہوں نے لکھا ہے کہ "رام چندر کا طرزِ تحریر قدیم انشا پردازی کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے" قدیم انشا پردازی سے بالعموم مراد وہ "اغلاق عبارات و صناعات" ہیں جو اردو میں فارسی کے ذریعہ آئے رام چندر کی ساری ادبی زندگی اس طرز و روش کی مخالفت میں گزری جیسا کہ آگے کی بحث سے واضح ہوگا۔ رہی قواعد کی بے پروائی، متعلقاتِ فعل کو فعل کے بعد لانا، مضاف الیہ کو اکثر مضاف کے بعد لکھنا اور الفاظ کی بے محل تقدیم و تاخیر، یہ عام تھی اور سرسید کے یہاں بھی نظر آتی ہے لیکن یہ عربی کا اثر نہیں بلکہ اکثر جگہ فارسی میں "سوچنے" اور اردو میں "ترجمہ" کرنے کا نتیجہ ہے۔

اور رنگین بیان تھا۔ فوائد الناظرین میں لکھتے ہیں:

"تمام ہمت فارسی والوں کی اپنی تصنیفات و تالیفات میں عبارت آرائی و انشا پردازی میں مصروف رہی۔ صدہا کتابیں ایسی ہیں کہ جن میں سوائے نمود عبارت و الفاظ کے کوئی مضمون نہیں۔ مثلاً مینا بازار و سہ نثر ظہوری، ورقائع نعمت خاں عالی و پنج رقعہ و حسن و عشق وغیرہ کہ جن کے مصنفین کو کمال شوق عبارات مشکلہ کا تھا بلکہ بعضی کتابیں جو عبارت آرائی سے علاقہ نہیں رکھتیں (کذا) ان میں زبردستی اپنی عادت کو خرچ کیا ہے۔۔۔۔ اکثر کتابوں کے خطبے ایسے دیکھنے میں آئے کہ اول سے آخر تک لاحاصل ہے۔۔۔۔ بادشاہ کی تعریف میں دو دو ورق سیاہ کئے جن میں سوائے رشکِ جمشید و فریدون و سکندر و دارا اور دانائی میں رشکِ ارسطو و افلاطون و بقراط و جالینوس و لقمان وغیرہ۔ سخاوت میں حاتم، شجاعت میں شیر وغیرہ، حکومت میں حاکمِ ہفت اقلیم، حالانکہ وہ بیچارہ مالک ایک صوبہ کا بھی نہ تھا اور معدلت میں نوشیرواں سے بہتر۔ الغرض چند عبارت خاص تھے جن کو الٹ پھیر ہر ایک نے لکھا اور ادنیٰ مضمون کے واسطے جو ایک سطر میں گنجائش رکھتا تھا، ایک ورق میں لائے اور اس کا نام کمالِ بلاغت رکھا۔" [1]

اس فارسی انشا پردازی کے زیر اثر، اردو میں جو خطوط لکھے جا رہے تھے، وہ بھی قافیہ پیمائی اور رنگین بیانی سے خالی نہیں تھے۔ مرزا رجب علی بیگ (صاحب فسانۂ عجائب) کی آنکھوں کا آپریشن ہوا ہے۔ نظر نہیں آتا۔ سخت اذیت اور کرب کا عالم ہے۔ اس حالت میں ایک خط اپنے بیٹے کو لکھا ہے۔ اس میں اس روش کی پابندی نہیں ہو سکی تو معذرت

---

[1] فوائد الناظرین نمبر ۹ ج ۵ مورخہ ۲۹ اپریل ۱۸۴۹ء عنوان "حال علوم اہل اسلام کا ہندوستان میں"

کی ہے اور لکھا ہے:

"یہ دو سطریں انتشارِ طبیعت میں لکھی ہیں۔ کوئی چست فقرہ نہ نکلا"[1]

ایسی ہی معذرت ایک اور خط میں ہے: "یہ خط پریشانی میں آناپ شناپ بے نا تول لکھا ہے"[2]

واجد علی شاہ تاج دارِ اودھ "آوارۂ دشتِ غربت ہیں" بقول ان کے چہرہ ارغوانی، زعفرانی ہے (اور) فراموش ساری لحن ترانی" ہے لیکن اس عالم میں بھی بیوی کو خط کی رسید لکھتے ہیں تو اس طرح:

"نامہ عنبر شمامہ، عطر آگیں، بہجت تزئیں، مفرح روح، مقوی دل، ممد جان، معاونِ رواں، سلسلۂ محبت، وسیلۂ مودت، مسکنِ دلِ نالاں و مضطر، جامع پریشان و بے پر، مایۂ صبر و قرار، باعث تسلی دلِ غم خوار، مجاہد الدولہ کی معرفت پندرھویں ماہ صفر کو رونق افروز بزم موصول ہوا، کاشانۂ محبت روشن، اور خانۂ الفت رشک وادیٔ ایمن ہوا"[3]

رام چندر نے اپنے رسالہ محب ہند مورخہ یکم جنوری ۱۸۵۰ء میں ایک مضمون "توہمات رسوم" پر شائع کیا ہے جس میں اس طریقۂ خط و کتابت کی سخت مذمت کی ہے اور لکھا ہے کہ یہ "واہیات و منشآت"[4] اور "اغلاق عبارات، وصناعات و استعارات"[5] فارسی کے ذریعہ

---

[1] انشای سرور: نول کشور ص ۵۳

[2] ایضاً ص ۴۷

[3] قیام لندن کی یادداشتیں۔ تاریخ ممتاز ورق ۴۰ الف و ب برٹش میوزیم۔

[4] محب ہند مورخہ یکم جنوری ۱۸۵۰ء ج ۲۹ ص ۴۶ و ۴۹

[5] ایضاً

آئے ہیں اور قابل ترک ہیں۔ پنڈت کیفی کا خیال ہے کہ غالب کی اردو نامہ نگاری کا نقطۂ آغاز رام چندر کے اسی مضمون کو سمجھنا چاہیے لیکن یہ رائے نظر ثانی کی محتاج ہے۔ اول تو غالب کی سلاست نگاری اور غالب کی اردو خط نویسی مترادف نہیں ہے۔ دوسرے غالب کے اردو خطوط رام چندر کے اس مضمون کی تاریخ اشاعت یعنی یکم جنوری ۱۸۵۰ء سے پہلے کے بھی ملتے ہیں۔ تیسرے غالب کی "سادگی" خلا کی پیداوار نہیں ہے۔ (البتہ "پرکاری" ان کی اپنی ہے) غالب سے پہلے، بہت سے مکتوب نگار، اپنی افتادِ طبیعت اور اقتضائے حال کے مطابق، آسان عبارت بھی لکھتے تھے حد یہ ہے کہ فارسی کے مقلدین کے یہاں بھی "صفائے گفتگو" کی دلچسپ مثالیں مل جاتی ہیں[1]۔

رام چندر کا وصف امتیازی یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف محمد شاہی روشوں کے خلاف مسلسل جہاد کیا بلکہ اردو کے انداز گفتگو اور سادہ و سلیس نثر کے پھیلانے میں بھی بڑی کوشش کی۔ اس لئے اگر ان کے خطوط مل سکتے تو وہ بڑے کام کی چیز ہوتے ہمارے پاس ان کا صرف ایک خط مٹکف Sir Theophilus Metcalf President of the Local Committee, Public Instruction, Delhi. کے نام ہے جس سے کم سے کم ان کے مراسلاتی نظریہ کی عملی شکل واضح ہو جاتی ہے:

" بخدمت سر تیافلس مٹکف صاحب بہادر بارنٹ[2] کے یہ عرض ہے کہ

---

[1] راقم الحروف نے اس بحث کو مکتوباتی ادب، میں پھیلایا ہے اور نمونے دیے ہیں

[2] Baronet

اس کتاب سے یہ غرض ہے کہ وہ باشندے ہندوستان کے جو زبانوں
فرنگ سے ناواقف ہیں، کچھ حال مسائل وغیرہ فاضلوں اور کاملوں
یونان اور روم قدیم اور فرنگستان اور ممالک شرقی کا معلوم کریں چونکہ
میں یقین کرتا ہوں کہ آپ کو شوق اس امر سے بہت ہے کہ ترقی علوم
کی اہل ہند میں ہو تو آپ کے نام سے یہ کتاب[1] تیار کرتا ہوں تاکہ
آپ کے نام مبارک کے باعث سے اس کی علم دوست قدر کریں، فقط

بندہ

رام چندر
۲۳ تاریخ اکتوبر ۱۸۴۹ء[2]

رام چندر نے سرسید سے پہلے مضمون نگاری و صحافت، ذکاءاللہ سے پہلے ترجمہ و تاریخ اور حالی سے پہلے سیرت نگاری و تنقید شروع کی اور اس طرح ان کی حیثیت چراغ راہ کی سی ہے۔ انہوں نے نذیر احمد کی طرح نسوانی ادب مہیا نہیں کیا لیکن موخرالذکر سے پہلے عورتوں کی تعلیم اور ان کے حقوق کی حمایت کی۔ انہوں نے سرسید کی طرح کوئی اصلاحی

---

[1] مراد تذکرۃ الکاملین مؤلفہ رام چندر

[2] یہ خط تذکرۃ الکاملین کے ص ۲ سے لیا گیا ہے، یہ کتاب "مصنفہ رام چندر مدرس علوم انگریزی، مدرسہ سرکاری دہلی میں بیچ ماہ ستمبر ۱۸۴۹ء کے مطبع العلوم دہلی" میں طبع ہوئی۔ انگریزی کے خط پر تاریخ یکم اکتوبر ۱۸۴۹ء اردو کے خط پر ۲۳/ اکتوبر اور کتاب کے سرورق پر تاریخ طباعت ستمبر ۱۸۴۹ء درج ہے۔

تحریک شروع نہیں کی لیکن غلامی اور محرومی کا احساس دلایا اور تہذیب الاخلاق سے بہت پہلے "مضامین علمی" اور "نصیحت آگیں" لکھ کر جو "مفید خلقت ہندوستان" ہوں، ہماری چشم تنگ کو کثرت نظارہ سے کھولنے کی کوشش کی۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے کلام میں حالی کی طرح کوئی بڑا ادبی حسن نہیں ہے بلکہ اس میں وہ تمام خرابیاں ہیں جو ایک پیش رو کے یہاں ہوتی ہیں لیکن اس کے باوجود ادبی تاریخ میں ان کی اہمیت مسلم ہے اس لئے کہ انہوں نے نئے تقاضوں کو اپنے اندر جذب کر کے مستقبل کے امکانات پیدا کئے اور بعد میں آنے والوں کی گزرگاہوں کو روشن کر دیا۔

رام چندر کی یہ خصوصیت بھی نہایت درجہ اہم ہے کہ وہ "تحصیل علوم انگریزی کے فوائد" کے ساتھ، قوم اور ملک کی ترقی میں اردو زبان کی اہمیت کے شناسا تھے۔ اس وقت مشرقی اور مغربی علوم کے حامیوں کے درمیان جو بحثیں چل رہی تھیں ان کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ یہاں صرف اس کا اعادہ ضروری ہے کہ مشرقی علوم کے حامی انگریزی کے موافق ہی نہیں تھے بلکہ مغربی سائنس کے علوم و عرفان میں اس کی جو بنیادی اہمیت ہے، اس پر بھی زور دیتے تھے لیکن وہ یہ قلم اس طرح لگانا نہیں چاہتے تھے کہ علوم قدیمہ کے اصل شجر کو نقصان پہونچے۔ وہ اس پیوند سے اس کی قوت نمو کو بڑھانا اور اس میں نئے برگ و بار لانا چاہتے تھے۔ ان کی خواہش یہ تھی کہ مغربی آگاہیوں کے رنگ، مشرقی علوم کے مرقع میں اس طرح کھپ جائیں کہ وہ بے میل نہ ہوں بلکہ خوش نمائی اور بینائی دونوں کے لئے مفید ہوں۔ رام چندر بھی اسی صحت مند تعلیمی نظریہ کے موید اور حامی تھے اور حقیقت یہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت سے پہلے اردو کے کسی ادیب اور مفکر کی تحریروں میں مشرق و مغرب کے امتزاج اور احیائے علمی میں اردو کی اہمیت پر اتنا زور نہیں،

جتنا رام چندر کے یہاں ہے۔

زبان کے سلسلہ میں یہاں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے جو "ماسٹر رام چندر" کی مؤلفہ کو محب ہند کے ایک مضمون پر غور نہ کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ انہوں نے جون ۱۸۴۸ء کے پرچہ کے حوالہ سے لکھا ہے کہ ماسٹر رام چندر "ہندوستانی زبانوں میں نئے علوم و فنون کو منتقل کرنا بہت "دقت طلب" سمجھتے تھے اور ان کا خیال تھا کہ یہ انگریزی ہی کے ذریعہ سیکھے جا سکتے ہیں"[۱] محترمہ نے جو خیالات رام چندر سے منسوب کئے ہیں، وہ ان کے نہیں، مغربی علوم کے حامیوں (Anglicists) کے ہیں۔ اس مضمون میں رام چندر نے مشرقی اور مغربی علوم کی بحث کا ذکر کرتے ہوئے دونوں فریقوں کے خیالات پیش کئے ہیں۔ ان کے الفاظ ملاحظہ ہوں:

"بعض کی صاحبان انگریز میں سے یہ رائے ہے کہ اہل ہند کو علوم اور فنون بوساطت زبان انگریزی کے سکھانا چاہیے (کذا) اور اس سے بہت فائدہ متصور ہو سکتا ہے۔ خلاف اس کے بعض صاحبان کی یہ رائے ہے کہ ہندوستانیوں میں ترقی تحصیل علم اور فنون کی اس وقت ہو گی جب کہ کتب علوم اور فنون کی زبانوں انگریزی اور عربی اور شاستر میں سے ترجمہ اردو ہو کر یہاں کے لوگوں کو سکھائے جائیں جو لوگ طرفدار زبان انگریزی رواج کے ہیں وہ یہ کہتے ہیں کہ "یہ سچ ہے کہ ترقی تحصیل علوم اور فنون کی بوساطت زبان مروجہ کے زیادہ آسانی سے متصور ہے بہ نسبت ایک بیگانہ

---

[۱] سیدہ جعفر: ماسٹر رام چندر اور اردو نثر کے ارتقا میں ان کا حصہ۔ انتخاب پریس حیدرآباد ص ۶۶

ملک کی زبان کے، مثلاً اگر ہندوستانیوں کو علوم اور فنون بوساطت ان کی ملک کی
زبان کے سکھائے جائیں تو انہیں حاصل کرنا زیادہ آسان ہوگا، بہ نسبت اس کے
کہ وہ اول زبان انگریزی میں استعداد کاملہ حاصل کرکے اس کی وساطت سے علوم
اور فنون کے تحصیل میں مصروف ہوں لیکن ایک بڑی دقت ہندوستان میں یہ ہے کہ
اس ملک میں ایک زبان مروج نہیں ہے یعنی یہ بات نہیں ہے کہ سارے باشندے
ہندوستان کے ایک بولی بولتے ہوں خلاف اس کے یہ پایا گیا ہے مختلف اضلاع
اس ملک کے بولی جاتے ہیں (کذا) مثلاً بنگالہ میں اور بمبئی میں اور مندراس میں اور
مارواڑ اور دہلی وغیرہ میں مختلف زبانیں مروج ہیں اور ان میں اس قدر فرق ہے
کہ ان میں سے ایک ضلع کے رہنے والا دوسرے ضلع کے باشندوں کی بولی بالکل نہیں
سمجھ سکتے ہیں غرض یہ کہ محققوں نے دریافت کیا ہے کہ ہندوستان میں قریب ۵۶
زبانیں بولی جاتی ہیں۔ پس یہاں سے معلوم ہوتا ہے کہ اگر ہم ہندوستان کے لوگوں
کو بوساطت ان کی زبانوں کے علوم اور فنون سکھا دیں تو کتب انگریزی وغیرہ کو
۵۶ مختلف زبانوں میں ترجمہ کرنا چاہیئے اور یہ بہت مشکل ہے۔"[1]

رام چندر مشرقی علوم کے حامیوں (Orientalists) کی طرح انگریزی کی
علمی حیثیت کو تسلیم کرتے تھے لیکن ان کی میزانِ قدر میں سب سے زیادہ اہمیت اس
کی تھی کہ مغرب کے بہترین سرمایہ کو اردو میں منتقل کیا جائے تاکہ مشرق اور مغرب کا سنجوگ
فطری طور پر ہو سکے۔ تعلیم کے بہترین اصول تجرد سے نہ ہوں۔ . . . .

---

[1] محب ہند مورخہ یکم جون ۱۸۴۸ء: عنوان، تربیت اہل ہند کے باب میں۔

اور ان کا فائدہ زیادہ لوگوں تک پہنچ سکے۔ رام چندر نے اکتوبر ۱۸۴۷ء کے خیر خواہِ ہند میں اپنے تعلیمی اور لسانی نقطۂ نظر کو وضاحت سے پیش کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

(انگریزوں نے) "شیوع علوم مفیدہ کے واسطے ہند میں تجویز کی ... اب بوساطت زبان انگریزی کے ذرا ذرا سے لڑکے ان مضامین کی تکرار آپس میں کرتے ہیں... وہ علوم جن کے نام سے کبھی یہاں کے اکثر لوگ آگاہ نہیں تھے، اب بوساطت زبان انگریزی کے (ص ۳۱) اس قدر شیوع ہوئے ہیں کہ کوچہ کوچہ میں ان کا ذکر سننے میں آتا ہے لیکن یہاں ذرا یہ بھی دریافت کرنا ہے کہ ہندوستان میں کروڑہا آدمی ہیں اور ان میں سے کس قدر خلقت نے زبان انگریزی کو تحصیل کیا ہے؟ (بہت کم نے) زبان انگریزی ایک بیگانی زبان ہے اور اسی واسطے اس کا تحصیل کرنا نسبت فارسی کے مشکل ہے... نسبت ہنود کے مسلمان بہت کم انگریزی تحصیل کرتے ہیں مثلاً رپورٹ مدارس انگریزی اضلاع شمال غربی سے معلوم ہوتا ہے کہ ان اضلاع کے مدارس انگریزی میں بیچ ۱۸۴۴ء کے ۱۲۴۶ ہندو اور صرف ۴۴ مسلمان زبان انگریزی تحصیل کرتے تھے۔ (بعض لوگ ایسے ہیں جو) ذرا واقفیت انگریزی سے حاصل کرکے اور حروف انگریزی لکھنا جان کر نقل نویس دفتر انگریزی میں ہو جاتے ہیں۔ پس ان میں (ص ۳۲) اور ناخواندوں میں کچھ تھوڑا سا فرق ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ زبان انگریزی کے ذریعہ سے اس قدر شیوع علوم مفیدہ کا نہیں ہو سکتا ہے جس قدر کہ ضرور

ہے تاکہ ہندوستان کے آدمی وہ لیاقت اور عقل کریں جو بالفعل اہلِ فرنگ کو حاصل ہے۔ اب جو امید ہے کہ ایک دن اہل ہند عاقل اور عالی حوصلہ مثل فرنگیوں کے ہو جائیں اس باعث سے ہوتی ہے کہ علوم اور فنون کی کتابیں زبان اردو میں ترجمہ کی جائیں اور اس کی وساطت سے ہند کے آدمی علم حاصل کریں[1]"

اردو کے متعلق رام چندر کی رائے یہ ہے:

"واضح ہو کہ زبان اردو ایسی ہے کہ بہت، بہت دور سمجھی جاتی ہے . . . اور ظاہر ہے کہ وہی زبان بآسانی تحصیل ہو سکتی ہے جس کے سمجھنے میں چنداں مشکل نہ ہو۔ اب اگر غور سے دیکھو تو دریافت ہوگا کہ حیدرآباد دکن سے لگا کے سرحد نیپال اور دریائے اٹک تک اور شہر صورت (کذا) سے شہر پٹنہ تک زبان اردو یعنی وہ زبان جو دہلی میں لوگ بولتے ہیں، سمجھی جاتی ہے۔ سوائے اردو کے کوئی ایسی زبان ہندوستان میں نہیں جس کا اس قدر زیادتی سے رواج ہو مثلاً بنگالی زبان سوائے ملک بنگالہ کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی۔ کشمیری زبان سوائے ضلع کشمیر کے اور کہیں نہیں سمجھی جاتی ہے . . . لیکن اردو زبان بہت جائے سمجھی جاتی ہے حیدرآباد اور ناگ پور اور لکھنؤ اور پٹنہ اور لاہور اور بھاولپور میں جو مختلف

---

[1] خیر خواہ ہند مورخہ اکتوبر ۱۸۴۷ء ص ۳۰، ۳۱، ۳۲ عنوان "تربیت اہل ہند کا بیان"۔ ماررورڈ

اضلاع ہندوستان میں فاصلوں بعید پر واقع ہیں زبان اردو سمجھی جاتی ہے۔ پس اگر اس زبان کی وساطت سے علوم شیوع ہوں اور رواج پاویں تو حقیقت میں خلقت ہند کو بہت فائدہ ہے[1]۔

رام چندر تعلیم میں قومی زبان کے منصب اور مقام کے محرم اور نئی تہذیب کے فروغ میں اس کی تبلیغی اہمیت کے شناسا تھے۔ انہوں نے خیر خواہ ہند میں اپنے خیالات کی مزید صراحت کی ہے اور نہ صرف اردو کی بے مثل صلاحیت، ہندوستان گیر مقبولیت اور تراجم کی افادیت پر زور دیا ہے بلکہ سر دمہر حکومت کو بھی توجہ دلائی ہے کہ وہ اردو کے مدرسے اور یونیورسٹیاں قائم کرے۔ وہ لکھتے ہیں :

" چند سال سے چند صاحبان انگریز اور بعض رئیسان ہندوستانی نے کئی ہزار روپیہ بطور چندہ کے جمع کر کے اس روپے میں سے کتابوں (کذا) علوم اور فنون کو زبان انگریزی اور فارسی وغیرہ میں سے ترجمہ کرائیں (کذا) خلقت ہندوستان کی کو ان صاحبان کا بہت احسان ماننا چاہیئے کیوں کہ ان عالی حوصلہ مردوں کی سعی سے کئی ہزار جلدیں مختلف علوم اور فنون مفیدہ کی اکثر تو انگریزی زبان میں سے اور بعض زبان فارسی وغیرہ میں سے ترجمہ ہو گئی ہیں اور باشندے یہاں کے اپنی خاص زبان میں وہ کتابیں پڑھ سکتے ہیں جو پہلے نہایت نایاب تھیں۔ ان صاحبوں کا جنہوں نے کتابیں اردو میں ترجمہ کرائیں ہیں ایک مجمع ہے اور سکرتریعنی مہتمم اس مجمع کے کاروبار کے جناب ڈاکٹر سپرنگر صاحب بہادر ہیں جو بالفعل پرنسپل مدرسہ دہلی کے ہیں۔ . . واضح ہو کہ ان کتابوں کے تیار ہونے

---

[1] خیر خواہ ہند : اکتوبر ۱۸۴۷ء ص ۳۲ عنوان تربیت" اہل ہند کا بیان"۔ ہارورڈ لائبریری

میں سرکار سے ان میں قدر مدد نہیں ہوئی جس قدر چاہیئے . . . اکثر مدارس سرکاری ایسے ہیں کہ جن میں زبان انگریزی اور فارسی عربی اور شاستری سکھائی جاتی ہے اور اردو تو نہایت بے حقیقت شے ان مدارس میں سمجھی جاتی ہے . . . (پس انگریزوں کو) بہت سی مدد زبان اردو کے شیوع کرنے میں لازم ہے . . . (حکومت کی غرض صرف یہ ہے) طالب علم کچھ واقفیت اپنی زبان سے بھی حاصل کرلیں اور نہ یہ کہ (مغربی) علوم کو بوساطت زبان اردو کے حاصل کریں . یہ تو جب ہوتا ہے کہ وہ زبان انگریزی کو تحصیل کرتے ہیں . پس اس صورت میں زبان اردو بہ نسبت زبان انگریزی اور فارسی عربی وغیرہ کے حقیر رہی . حقیقت میں دیکھو تو کوئی مدرسہ اردو کا ہندوستان میں نہیں ہے یہ زبان فقط اور زبانوں کے ضمن میں سکھائی جاتی ہے مثلاً دہلی میں چار مدرسہ انگریزی عربی اور فارسی اور شاستری کے ہیں لیکن کوئی مدرسہ اردو کا نہیں ہے . . . گورنمنٹ کو چاہیئے کہ زبان اردو کو اپنی دستگیری سے وہ بزرگی بخشیں جو اور زبانوں کو حاصل ہے . بالفعل زبان اردو میں ہر فن اور ہر علم کی کتابیں موجود ہیں اور موجود ہو سکتی ہیں . . . صاحبان گورنمنٹ کو لازم ہے کہ جیسے کہ مدرسہ انگریزی اور عربی وغیرہ اسی طور سے ایک یا دو مدرسے بڑے بڑے شہروں میں اردو کے مقرر کریں اور وہاں زبان اردو سکھائی جائے اور اسی کی وساطت سے ہر علم . . . اور یقین ہے کہ اگر علم اور عقل ، زبان انگریزی کی تحصیل سے چھ برس میں آتے ہیں تو وہ سب عقل اور علم اردو کے طالب علموں کو دو برس میں آجائے گی۔[1]"

---

[1] خیر خواہ ہند بابت اکتوبر ۱۸۴۷ء ص ۳۴، ۳۵، ۳۶ ہارورڈ لائبریری کیمبرج ۔ امریکہ

انگریزوں کے اثر سے ہمارے ملک میں تین قسم کے ردِ عمل ہوئے۔ ایک طبقہ تو انگریزوں سے زیادہ انگریز بن گیا لیکن اس کی عمر زیادہ نہیں ہوئی۔ دوسرا طبقہ ہندوستانی تہذیب کی مفاہمانہ روش کا رازداں تھا اور وہ اس مرحلہ پر بھی مشرق و مغرب کے فکر و خیال میں ایسا اتحاد اور امتزاج چاہتا تھا جو ہماری تہذیبی روایات سے ہم آہنگ ہو۔ تیسرا طبقہ قدامت پسند تھا جس کو مرجانا گوارا تھا لیکن انگریزی پڑھنا یا انگریزوں سے روابط رکھنا پسند نہیں تھا۔ باوجود عیسائی ہوجانے کے رام چندر کا شمار طبقہ اول میں نہیں کیا جاسکتا ان کے مسیحی مے خانہ میں جانے کا سبب پرانے علوم کی "کم نگاہی" سے زیادہ وہ "تشنگی" ہے جو جدید نے پیدا کی تھی۔ وہ دل سے زیادہ دماغ کی تسکین چاہتے تھے جاہ و منصب و ثروت نہیں۔ حیرت انگیز بات ان کا عیسائی ہونا نہیں۔ ان کے وہ مضامین ہیں جن میں ۱۸۵۷ء سے پہلے حب الوطنی کی تبلیغ اور انگریزوں پر نکتہ چینی کی گئی ہے درا صل رام چندر کا تعلق دوسرے طبقہ سے تھا اور وہ پریس، صحافت اور نثر کے ذریعہ (جو درا صل اردو میں مغربی اثرات کی علامتیں ہیں) نئی اور صحت مند تبدیلیاں لانا چاہتے تھے اور تعلیم کی عمارت گہری لیکن وسیع بنیادوں پر کھڑی کرنا چاہتے تھے اس زمانہ میں جب کہ تا حدِ نظر برطانوی اقتدار کا پرچم لہرا رہا تھا اور انگریزی سے بڑے بڑوں کی آنکھیں خیرہ ہو گئی تھیں، رام چندر کے تربیت یافتہ اور بالغ ادراک کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ وہ اعلیٰ تعلیم کو چند منتخب لوگوں کی ملک بنانا نہیں چاہتے تھے۔ ان کے یہاں تعلیم بانس کا پیڑ نہیں ہے جس کے تنے پر گانٹھیں ہی گانٹھیں ہوتی ہیں اور اوپر چھپتے نظر آتے ہیں بلکہ وہ اردو کے ذریعہ سائنسی تہذیب کی برکتوں کو عام کرنا چاہتے تھے اور ہندوستانیوں میں وہ "لیاقت اور عقل" پیدا کرنا چاہتے تھے جو "بالفعل اہلِ فرہنگ کو حاصل ہے" اس علمی انقلاب کے لانے میں وہ اردو کی فطری

صلاحیتوں سے باخبر اور اس کے ہندوستانی عناصر کے قدر داں تھے۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ اردو کے دامن کو وسیع کر کے اسے اعلیٰ زبانوں کی صف میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ جون ۱۸۴۷ء کے محبِ ہند میں لکھتے ہیں:

"ایک اور بات طرفداروں انگریزی کو جاننی چاہئے (کذا) کہ زبان اردو میں مضامین شاعری وغیرہ کے چند برسوں سے بہت عالی بننے لگے ہیں اور بعض شاعر بالفعل ایسے موجود ہیں کہ وہ مرتبہ برابری کا اکثر شاعروں عربی اور فارسی اور انگریزی وغیرہ سے رکھ سکتے ہیں علاوہ ازیں اگر شاعرِ اردو کے توجہ کریں تو وہ ہر قسم کے اشعاروں کی زبانوں انگریزی اور رومی یونانی میں بہت شہرت ہے، بنا سکتے ہیں۔۔ پس صاحبان عالی شان اس بات سے دل جمعی رکھیں کہ علم ادب اردو میں زیادتی سے ہے[1]"

رام چندر نے بار بار اس کا اعادہ کیا ہے کہ اگر اعلیٰ تعلیم کو وسعت دینا ہے تو اردو کو ترقی دینا ہوگی، اور سنسکرت فارسی عربی اور انگریزی ہمارے ذریعہ کا مدار نہیں ہو سکتیں۔ سنسکرت کے متعلق ان کا خیال ہے کہ وہ "اپنی ذات سے ایک نہایت مشکل زبان ہے اور اس کا تحصیل کرنا بہت محنت چاہتا ہے پس برہمنوں میں سے بھی اس زبان میں کوئی کما حقہٗ واقفیت حاصل نہیں کرتا تھا اور اکثر یہ ہوتا تھا اور اب بھی ہوتا ہے کہ جو جو باتیں دین اہلِ ہنود کی جو روزمرہ عمل میں آتی ہیں انہیں فقط برہمن سیکھ لیتے ہیں، اور اور علوم کو خوب تحقیقات سے سمجھنا اور اس

---

[1] محبِ ہند: جون ۱۸۴۷ء ص ۱۵ ۔ ہارورڈ

کو اوروں کو بتانا ایک امر نہایت عجیب ہے[۵۱]" رام چندر کو اس کا بھی افسوس ہے کہ ہندوستان کے قدیم علوم میں تحقیق کا دروازہ بند ہو گیا ہے اور ان پر توہمات کی کائی جم گئی ہے۔ ان کے فاضلوں نے "ایسے دریا بھی بیان کئے ہیں کہ جن کے مخزن یعنی جائے نکاس تو آسمان پر ہیں اور ان کی لہریں کرۂ چاند پر سے گزرتی ہیں[۵۲]"۔ اسی طرح مولوی "تکرار لفظی[۵۳]" میں پھنسے ہوتے ہیں اور "منطق" اور "فقہ[۵۴]" سے باہر نہیں نکلتے۔ "فارسی باز" رنگینی عبارت پر مرے جاتے ہیں:

"واللہ یہاں کے متصدیوں اور اہل قلم کا تو یہ نقشہ ہے کہ جہاں ایک دو انشا کی کتاب انہوں نے تحصیل کیں . . . اور کچھ ہندسہ اور رقم اور حساب روزمرہ سے آگاہی ہوئی اور انہوں نے فوراً قلمدان اٹھایا اور کچہری میں کاروبار روزمرہ سیکھنے لگے۔ یہی اسباب باعث کم شیوع ہونے علوم مفیدہ کا ہندوستان میں ہے . . . (یہ لوگ کس طرح) خلقت کی توجہ طرف امور ریاست کے پھیر سکتے ہیں . . . (اور کس طرح انہیں) خواب غفلت سے بیدار کر سکتے ہیں . . . (ان کو چاہیئے کہ اپنی عقل اور ذہن سے) مثل فاضلوں قدیم کے ایسی کلیں اور آلات اختراع کریں کہ ان کے استعمال سے خلقت کو عقل اور دولت حاصل ہو . . . (اہل فرنگ نے) بسبب اچھے قاعدہ تربیت کے اور تحصیل کتب

---

۵۱ خیر خواہ ہند، یکم ستمبر ۱۸۴۷ء عنوان: "باعث کم شیوع ہونے علوم مفیدہ کا ہندوستان میں" ص ۵
اسی سلسلہ میں بطور معذرت کے لکھتے ہیں "حتیٰ کہ ہم نے اس جائے کچھ برہمنوں کی برائی کے طور پر نہیں لکھا ہے" ہارورڈ

۵۲ محب ہند، مئی ۱۸۴۹ء ص ۵۰ ہارورڈ

۵۳ خیر خواہ ہند، یکم ستمبر ۱۸۴۷ء ص ۱۵ ہارورڈ

۵۴ ایضاً ص ۱۵

مفیدہ کے اور باعث عمل میں لانے مشاہدات اور تجربات کے کیا کیا باتیں نکالی ہیں۔ ۔ ۔ ایک ایجاد ہونا جہاز دخانی کا اور دوسری دخانی گاڑی کا"[۱]

رام چندر یہ سائنسی تہذیب اردو کے ذریعہ پھیلانا چاہتے تھے۔ اس معاملہ میں ان کی نظر تاریخ اور تعلیم کے اصولوں پر تھی۔ فریڈرک اعظم اور چارلس پنجم نے جرمن زبان کو حقیر سمجھا، اسے اپنی قوت سے رائج نہ ہونے دیا لیکن بالآخر وہی سائنسی علوم کا گنجینہ بنی اور فرانسیسی سے آگے بڑھ گئی۔ پرتگالی اور فارسی کو اب ہندوستان میں کتنے لوگ جانتے ہیں؟ ٹھیک اسی طرح "انگریزی ایک بیگانی زبان ہے اور اسی واسطے اس کا تحصیل کرنا نسبت فارسی کے مشکل تر ہے"[۲] اگر ذہن کے جالے دور ہو سکتے ہیں اور ان طاقوں کو نئے نقش و نگار سے سجایا جا سکتا ہے تو اس کی واحد صورت یہ ہے کہ "علوم اور فنون کی کتابیں اردو میں ترجمہ کی جائیں"[۳]

رام چندر نے دلی ورنا کولر ٹرانس لیشن سوسائٹی"[۴] یا "انجمن اشاعت علوم بذریعہ

---

۱ خیر خواہ ہند یکم ستمبر ۱۸۴۷ء ص ۱۳ و ۱۴

۲ خیر خواہ ہند: اکتوبر ۱۸۴۷ء ص ۳۱ ہارورڈ

۳ ایضاً ص ۳۲

۴ تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو خیر خواہ ہند اکتوبر ۱۸۴۷ء ص ۳۴ رسالہ اردو جلد ۱۹۳۳ء ص ۷۴۴ اور Caclcutta Review, Vol July Dec 1850 pp. 187-188

کلکتہ ریویو کے اس پرچہ میں لکھا ہے کہ یہ سوسائٹی ۱۸۴۶ء تک ۱۴ ہزار صفحے سولہ ہزار روپے کی لاگت سے چھاپ چکی ہے۔ ان میں زیادہ تر کتابیں ریاضی، سائنس، انجنیری، (باقی اگلے صفحہ پر)

السنۂ ملکی" کا جا بجا ذکر کیا ہے جو ۱۸۴۲ء میں قائم ہوئی تھی۔ اس کے پہلے سکریٹری پرنسپل بوترو (Boutros) اور ان کے بعد ڈاکٹر اشپرنگر مقرر ہوئے لیکن اس کے کاموں میں بہت بڑا حصہ دلی کالج کے استادوں اور بعض سینیر طالب علموں کا تھا جن میں رام چندر کا نام دونوں حیثیتوں سے نمایاں ہے۔ اس انجمن کی کوشش سے ترجمہ کے صحیح اصول وضع ہوئے بہت سی انگریزی کتابیں اردو میں منتقل ہوئیں اور اس کا دامن سائنسی علوم سے بھر گیا۔ اس سے کچھ پہلے حیدرآباد دکن کے شمس الامرا کبیر ثانی کے اہتمام سے مغربی سائنس کی کتابوں کے اردو میں تراجم ہوئے (۱۸۳۷ء و ۱۸۴۲ء) لیکن دلی کالج کے مصنفین اور اس کے مترجم رام چندر کا کام نہ صرف زیادہ منظم اور وسیع تھا بلکہ وہ اردو زبان کے ایسے معیاروں اور ترجمہ کے ایسے اصولوں پر مبنی تھا کہ آج بھی ہم ان سے کام لے سکتے ہیں۔ ان کا نقطۂ نظر زیادہ فطری اور لسانیاتی تھا اور ان کی زبان میں فارسی سے زیادہ، دلی کی بولی کا رس اور کس بل شامل تھا۔

اردو نثر کی تاریخ میں رام چندر کی یہ تقدیمی حیثیت بھی لائق احترام ہے کہ انہوں نے

سروے آراضی، زراعت، تاریخ، جغرافیہ، سیاسیات اور قانون سے متعلق ہیں۔

اخبار الاخیار مظفر پور ضلع ترہت کی اشاعت مورخہ یکم اگست ۱۸۶۹ء میں لکھا ہے "رڑکی انجینئرنگ کالج اور آگرہ اور لاہور کے میڈیکل کالج کا ورناکلر ڈپارٹمنٹ اس بات کا ثبوت کامل ہے کہ اردو زبان کو یہ قابلیت حاصل ہے کہ بذریعہ اس کے تعلیم علوم یورپ کی بخوبی ہو سکتی ہے" اس کے بعد اخبار مذکور نے آگرہ کالج، ڈاکٹر اشپرنگر، دہلی اور ی انٹل سوسائٹی کے زیر اہتمام ان اردو تراجم کا ذکر کیا ہے جو اعلیٰ درجہ کے ہیں اور یورپی زبان سے اردو میں ہوئے ہیں (ص ۲۳۱) قیام کلکتہ کی یادداشتیں از مقدمہ نگار۔

اردو کو مضمون یعنی "ایسے" سے روشناس کرایا اور ان سائنسی عنوانات پر مقالات لکھے جن کی کمی ہم آج بھی محسوس کرتے ہیں۔ اس زمانہ میں ہمارے شوق کی واماندگی نے شاعری اور تصوف کی پناہیں ڈھونڈھ لی تھیں۔ اور یہ دونوں سرحد ادراک سے پرے اور سائنسی حقائق سے دور تھیں۔ اس لئے اردو نثر صدقِ بیان سے عاری تھی اور اس کا ذخیرہ الفاظ تنگ نائے غزل تک محدود تھا۔ رام چندر کے مضامین میں نثر کی وضاحت اور راستی تو ہے لیکن اس کا حسنِ تناسب نہیں۔ اس وقت سائنس پر مضامین لکھنے کے معنی دراصل ایک نئی زبان کے وضع کرنے کے تھے جس سے ہمارے کان نا آشنا تھے۔ اس لئے ان سے قواعد کی پابندی، زبان کے چٹخارہ اور اسلوب کی دل آویزی کی توقع رکھنا عبث ہے۔ افلاطون کے مکالمات کا ایک مسودہ جو اس کی وفات کے بعد ملا ہے، اس میں ایک پیراگراف ستر دفعہ لکھا گیا ہے۔ دلی کالج کے محمد حسین آزاد کا اسلوب واقعی "ہر صفحش چمنے" اور "ہر سطرے انجمنے" ہے لیکن ان کے مسودے مسلسل اصلاح و ترمیم سے "لالہ زار" بن گئے ہیں۔ رام چندر کے یہاں یہ ریاضت مفقود ہے۔ بعض مضامین انہوں نے بول کر لکھوائے ہیں اور غالب کی زبان میں دل لگا کر اور قلم سنبھال کر نہیں لکھے۔ ان کی نثر ان کے مسلک و مشن کے زیر اثر، ان اسلوبی نفاستوں کے خلاف ایک قسم کی بغاوت ہے، جس کو دراصل مغربی اثرات کی موافقت میں ردِ عمل اور تبدیل شدہ حالات سے مفاہمت کی ایک ادبی کوشش سمجھنا چاہئے۔

رام چندر نے صحافی کی حیثیت سے جو خدمات انجام دی ہیں، ان سے بھی ایک ادبی مورخ دامن کشاں نہیں گزر سکتا۔ اس معاملہ میں بھی ان کا نظریہ وہ نہیں تھا کہ:

خط لکھیں گے، اگرچہ مطلب کچھ نہ ہو   ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

بلکہ ان کی صحافت چند مقاصد کے تابع تھی۔ خیر خواہ ہند کی پہلی اشاعت میں اپنے اغراض و مقاصد انگریزی کے سرورق پر بیان کرتے ہیں:

(۱) اہل ہند کو صاف اور سلیس زبان میں مفید علمی معلومات بہم پہنچانا

(۲) ان کے اخلاقی کردار کو سنوارنے کے لئے بہترین تجویزیں پیش کرنا۔

(۳) ان رکاوٹوں کو دور کرنا جو قوم (Nation) کی حیثیت سے ان کی تہذیبی ترقی میں مانع ہیں۔

(۴) پڑھنے والوں کو شمالی مغربی صوبہ کے ورناکولر لٹریچر سے باخبر کرنا

نوٹ: یہ اردو کا ماہنامہ اگرچہ رتبہ میں کم ہے لیکن انگریزی اور یورپی زبانوں کے طرز پر نکالا گیا ہے[۱]"

یہاں رام چندر نے "نیشن" کا لفظ استعمال کیا ہے اور اپنے اخبار اور رسالہ میں حب الوطنی[۲] قوم کے امراض و اوہام اور اس کی ترقی کے وسائل و ذرائع پر مضامین لکھے

۱؎ خیر خواہ ہند مورخہ یکم ستمبر ۱۸۴۷ء جلد اول صفحہ اول۔ نیز ملاحظہ ہو فوائد الناظرین مورخہ ۱۶ ستمبر ۱۸۴۷ء قیام حیدر آباد کی یادداشتیں مملوکہ مقدمہ نگار۔

۲؎ فوائد الناظرین ج ۵، ۲۱ مورخہ ۲۰ اکتوبر ۱۸۵۰ء رام چندر "حب الوطنی کو کار فرما کر ہندوستانیوں کو" دخیل کار وبار گورنمنٹ" کرنا چاہتے تھے۔ ان کو افسوس ہے کہ "کم ہمتی جو اہل ہند کا خاصہ ہے اس کی باعث سے وہ ہمیشہ غلامی میں رہے ہیں اور دیکھئے کب تک رہیں گے"۔ ان کو آزاد گورنمنٹ کا تصور ہی نہیں" رام چندر نے تعلیم نسواں، ضبط و نظم، گونگوں اور بہروں کی تعلیم، تقدیر، عام توہمات، اوقات کے صرف، برق و صاعقہ، خوردبین، بخارات، امید، بالغوں کی تعلیم وغیرہ موضوعات پر بھی مضامین شائع کئے ہیں۔

ہیں اور وہ بھی سریندر ناتھ بنرجی، بپن پال اور ہریش چندر سے بہت پہلے، جب کہ یہ حضرات ہماری زبانوں میں "قوم" اور "ملک" کے الفاظ ڈھونڈ رہے تھے[1]۔ رام چندر کا یہ رجحان دراصل انگریزی تعلیم کا مرہون ہے جس نے بقول شخصے ہڈیوں میں جان پیدا کر دی تھی[2]۔

رام چندر کی جو تحریریں فوائد الناظرین اور خیر خواہ ہند یا محب ہند کے صفحات پر نظر آتی ہیں، ان پر ان مقاصد کا پرتو ہے۔ اس لئے ان کی اہمیت اور افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن تاریخ کی یہ بوالعجبی بھی خوب ہے کہ ان کے اجتہادات کو فراموش کر دیا گیا اور جدید ادب کی قیادت اور امامت کا تاج سرسید کے سر پر رکھا گیا، حالانکہ رام چندر کی تاریخی اولیت میں شبہ نہیں اور ان کا تعلیمی اور لسانی نقطہ نظر بھی سرسید کے مقابلہ میں زیادہ صحت مند ہے۔ سرسید کی مجبوریاں تسلیم، مگر وہ رام چندر کی طرح اورینٹل کالج کے حامی نہیں تھے اور قومی سیرت کی تشکیل بھی اپنی بنیادوں سے زیادہ مغربی بنیادوں پر کرنا چاہتے تھے۔ انگلستان سے آکر وہ مشرقیت کے تصور کو بہت زیادہ فرسودہ اور اردو کو بڑی حد تک تہی دامن سمجھنے لگے تھے۔ اس سلسلہ میں ان کے ڈاکٹر لائٹز (W. G. Leitner) سے بڑے بڑے معرکے ہوئے جو پنجاب میں جدید سائنسی علوم کی تعلیم اردو کے ذریعہ دینا چاہتے تھے[3]۔ لیکن تاریخ کی اس بوالعجبی کے (جس کا اوپر ذکر کیا گیا) مختلف اسباب ہیں۔ اول تو تاریخی اولیت

---

[1] B. T. McCully : English Education and the origins of the Indian Nationalism, New York, 1940, p. 240.

[2] B. T. McCxully – p. 242

[3] J. M. S. Baljon - The Reforms and Religious Ideas of Sir Sayyed Ahmad Khan, Iahore, 1958, P. 45 - Foot note

اور ادبی امامت لازم و ملزوم نہیں ہیں۔ ادبی امامت بغیر تاریخی اولیت کے بھی ممکن ہے دوسرے ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں دہلی کالج کو زبردست نقصان ہوا۔ ۱۸۷۷ء میں اسے بند کر دیا گیا۔ اس کی "اقدار" ختم ہو گئیں اور انگریزوں کی پالیسی کا وہ دور شروع ہوا جس کا مقصد ملکی اختلافات کو بڑھانا تھا۔ تیسرے رام چندر نے "فرزند آذر" کی سنت پر عمل کر کے اپنے "غیر مقلد" ہونے کا ثبوت تو دے دیا لیکن اس قیمت بھی بڑی ادا کی۔ ان کے کام کا دائرۂ اثر محدود ہو گیا اور وہ خود بھی پایانِ عمر میں عیسائی مبلغ ہو کر رہ گئے! اس کے برخلاف راجہ رام موہن رائے اور سرسید سوادِ اعظم سے نہیں پھرے۔ اس راہ میں بڑی کڑیاں جھیلیں اور بڑی کڑی باتیں اٹھائیں۔ سرسید کو تو دجال، کافر، عیسائی، نیچری سب ہی کچھ کہا گیا لیکن وہ برابر قدیم و جدید کو قریب لانے کی کوشش کرتے رہے اور انہوں نے اپنی پرسوز شخصیت سے نہ صرف معاشرہ کی تعاونی اجزاء کو بیدار کر دیا بلکہ اپنے گرد ایک وسیع حلقہ بھی پیدا کر لیا۔ اسی لئے ان کی حیثیت حال میں مقید فرد کی نہیں، مستقبل پر اثر انداز ہونے والی تحریک کی ہے۔ رام چندر سائنس اور ریاضی کے استاد تھے، قومی لیڈر نہیں۔ اسی لئے ان کی عبارت روکھی ہے اور اس جوشِ بیان اور زورِ قلم سے خالی ہے جو سرسید کی خصوصیت ہے۔ رام چندر کے کارنامے عصری اسٹیج پر ضرور رونما ہوئے اور انہوں نے لذتِ کاوش کے مقابلہ میں ذوقِ نظر بھی فراہم کیا لیکن ان کی پرچھائیاں شاید فضا میں تحلیل ہو گئی ہوتیں اگر سرسید اور ان کے رفقا (جن میں بعض رام چندر کے شاگرد تھے) ان کے کام کے بعض حصوں سے فائدہ نہ اٹھاتے اور ان کو اپنی تحریک کا جزو بنا کر عام نہ کرتے بلکہ یوں کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ رام چندر نے سرسید کا راستہ آسان کر دیا۔ اگر دہلی کالج کی یہ بنیاد نہ ہوتی تو جدید نثر کا یہ ایوان رفیع بھی اتنی جلد قائم نہ ہوتا۔ اس کے علاوہ

تاریخی تسلسل کی ہر کڑی بجائے خود اہم ہے بلکہ وہ ارتقا کے عمل کو سنوارتی ہے اسی لئے رام چندر کی خدمات کا عدم اعتراف ناسپاسی ہی نہیں، تاریخی غلطی بھی ہے۔

رام چندر کی علمی خدمات کا جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے فکر و نظر اور ترک و اختیار کے نئے پیمانے دے کر اور صحافت، تنقید، ترجمہ اور مقالہ نگاری کے نئے معیار قائم کر کے اردو نثر کی کشت ویران کو رہگزر رباد ہونے سے بچا لیا اور اس میں یہ صلاحیت پیدا کر دی کہ وہ آنے والے زمانہ کا ساتھ دے سکے۔ اس میں دل کو کھینچنے والے انجھر کم ہیں لیکن اس پر ایک بڑے مقصد کی چھوٹ، ایک نئے تمدن کا پرتو ہے۔ ان کی تحریروں اور مضمونوں کو پڑھ کر انشا پردازی کا لطف نہیں آتا، ادبی مسرت حاصل نہیں ہوتی لیکن یہ نثر نئے زمانہ کا اشاریہ ہے۔ اس میں رہبری اور رہنمائی کی صلاحیت اور افادیت اور عقلیت کی جلوہ گری ہے۔

رام چندر کا کام یقیناً اس کا مستحق ہے کہ اس کا ادب کے بڑے نقشہ میں جائزہ لیا جائے اور اس کی صحیح قدر و قیمت متعین کی جائے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ

اُردو کی ادبی صلاحیتیں

کسی زبان کی ادبی صلاحیت کے معنی یہ ہیں کہ اس میں حقائق و جذبات اور احساساتِ اجتماعی کی حسین ترجمانی کرنے اور نئے اثرات کو اپنے مخصوص مزاج کے مطابق ڈھالنے کی استعداد کہاں تک ہے۔ اس بحث کے چار عنوان ہو سکتے ہیں۔ نمبر ۱۔ اردو زبان کی تعمیری صلاحیت۔ نمبر ۲۔ اردو ادب میں ارتقا کی صلاحیت۔ نمبر ۳۔ اردو ادب کے پائدار حصوں کا جائزہ۔ نمبر ۴۔ بعض ان سماجی احوال کا ذکر جن کی وجہ سے ہمارے ادب کی اڑان آج کل کمزور معلوم ہوتی ہے اور جا بجا ادب کی موت، اور کبھی کبھی اس کی تجہیز و تکفین اور نمازِ جنازہ کی گفتگوئیں ہوتی ہیں۔

سب سے پہلے اُردو کی تعمیری صلاحیت ہے، یہ مسلّم ہے کہ اردو ایک مرکب زبان ہے اور اس کی یہ خاصیت ہے کہ وہ غیر زبانوں کے الفاظ اور اصوات کو اپنا لیتی ہے چنانچہ اس میں سنسکرت الاصل الفاظ کے علاوہ عربی، فارسی، ترکی اور یورپین زبانوں کے الفاظ اور آوازیں بکثرت موجود ہیں۔ اور اس میں اس طرح جذب ہو گئے ہیں کہ ان پر غیریت کا گمان نہیں گزرتا۔ اُردو زبان کی اس صلاحیت سے ادبی اظہار و ابلاغ کو بہت فائدہ پہنچا ہے اور پیرایۂ بیان کی وسعت کے علاوہ لفظوں

اور ترکیبوں کے رنگارنگ اصوات نے اُردو شاعری اور نثر کو رس، قوت، اور طرح طرح کی اضافی رنگارنگ کیفیتوں سے مالامال کر دیا ہے۔ چنانچہ اُردو اب تک پُرزور خطابت، رسیلی شاعری، افسانہ و داستان کی گھلاوٹ اور فلسفہ و سائنس کے معقولاتی اندازِ بیان کے کئی معجزے دکھا چکی ہے اور آئندہ بھی ایسے جادو جگانے کی پوری پوری استعداد رکھتی ہے۔

۲- اب اردو ادب کی ارتقائی صلاحیت کی داستان سنیئے۔ اردو ادب کا آغاز دکن میں ہوا۔ پھر شمالی ہندوستان میں اس کو مزید ترقی ہوئی۔ محمد شاہ کے زمانے سے لے کر سلطنتِ مغلیہ کے خاتمہ تک اور پھر آج تک، اُردو زبان نے شاعری کی جملہ فارسی انواع اور مقامی اور مغرب سے آتے ہوئے اکثر اصناف پر یوں قدرت حاصل کر لی کہ اس کی یہ ترقی سچ مچ حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے۔ اردو شاعری کی قبولیت کے تو سبھی معترف ہیں۔ لیکن گزشتہ ایک سو برس کی نثر کا بھی اگر جائزہ لیا جائے تو بآسانی محسوس ہو گا کہ اردو ادب میں بڑھنے اور پھلنے پھولنے کی غیر معمولی صلاحیت پائی جاتی ہے مثلاً فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے اُردو نثر میں سلاست پیدا کی۔ یہاں سے اس کی ترقی کا آغاز ہوا۔ اس کے بعد دیکھیے تو مرحلہ بہ مرحلہ اور منزل بہ منزل وہ کہاں سے کہاں تک پہنچ گئی۔ غالب کی شخصی نثر، دبستانِ سرسید کی نوکلاسکیت اور اجتماعیت، محمد حسین آزاد کی رومانیت، اس کے قریب قریب اصلاحی، معاشرتی، تاریخی ناول، ڈراما، مضمون نگاری اور انشائے لطیف، پھر پریم چند کا اصلاحی معاشرتی افسانہ، اس کے بعد حقیقت پسندانہ افسانہ اور سائنسی تنقید۔ یہ سب مراحل اردو نثر کے کم و بیش ایک سو برس کے عرصے میں

بٹے گئے اور ان سب مراحل میں اچھا ادب پیدا کیا۔ اسی طرح یہ بھی دیکھیے کہ اردو کی شاعری نے فارسی اصناف کو لے کر ان میں رفتہ رفتہ اردویت کے ایسے خوشنما رنگ بھرے کہ اُردو کی غزل، اس کی مثنوی اور قطعہ اور اس کا مرثیہ و شہر آشوب کی اصناف، فارسی کی متعلقہ اصناف سے بھی خاصی مختلف ہوگئیں۔ چنانچہ ان میں بہت سے شاہ پارے اور شاہ کار ظہور میں آئے جن کی اپنی الگ شخصیت اور اپنی الگ ہستی ایک تسلیم شدہ چیز ہے۔ اسی انداز سے اُردو نے مغربی اصناف کو جب اپنایا تو شاعری میں یکسانیت، آزاد اور معریٰ نظم وغیرہ کو یوں جذب کرلیا کہ ان میں جدت، ندرت اور انفرادیت کے خصائص بھی برقرار رہے۔ نثر میں مختصر افسانہ، ناول، رپورتاژ وغیرہ کو لیا تو ان میں بھی اپنی خاص روح سمودی۔ اور ان کے اعلیٰ ادب پاروں میں بے گانگی کے آثار بالکل موجود نہیں۔ اسی سے اُردو کی وسعت طلبی کا ثبوت ملتا ہے۔ چنانچہ تریا تھی کے خیال کے مطابق پاک و ہند کی کسی دوسری زبان کا ادب، وسعت اور توانائی کے اعتبار سے اردو کا مقابلہ نہیں کرسکتا کیونکہ اس میں بڑھنے اور پھیلنے کی بڑی صلاحیت پائی جاتی ہے۔ ہند کی سب زبانوں میں البتہ بنگالی کو بنکم چندر چیٹرجی، ٹیگور اور نذرالاسلام نے کچھ انفرادیت بخش دی ہے، مگر وہ بھی بعض معاملات میں اُردو کے مقابلے میں ابھی محدود ہے۔

اب میں تیسرے عنوان پر آپہنچا ہوں، یعنی اس بحث پر کہ اردو ادب کا کوئی حصہ ایسا بھی ہے جس کو ہم عالمی سطح کا ادب کہہ سکیں۔ یہ بحث بہت نازک ہے اور اس میں اختلاف کی بڑی گنجائش ہے۔ اس کے علاوہ اُردو کی بعض اصناف

کی عمر بہت کم ہے۔ اسی لیے چھوٹے میاں کو کسی بڑے میاں کے برابر کھڑا ہونے میں قدرے حجاب بھی ہے۔ پھر بھی ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات کی صورت اکثر اصناف میں پیدا ہو گئی ہے۔ اس کے علاوہ اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا۔ پرانی نظم و نثر میں کچھ بڑے بوڑھے ایسے بھی ہیں جو آج بھی جوان معلوم ہوتے ہیں اور شاید ہمیشہ ان کا بانکپن قائم رہے گا۔ بہر صورت قدیم و جدید سب اصناف میں اردو ادب کے کچھ ایسے افراد و شاہ کار ضرور ہیں جن کو ہم عالمی ادب کے کسی میلے کا حق دے سکتے ہیں۔ سب سے پہلے اردو غزل کو لیجیے۔ پہلے تو غزل خود ہی مزے کی چیز ہے۔ پھر اس میں میر و غالب کی غزل بڑی خوبصورت چیز ہے۔ اس میں یکتائی کے جوہر پائے جاتے ہیں وہ خاص رموز و علامات کی مالک ہے اور اس میں ملکی رنگ و بو اور عادت و خو کے باوجود انسانیت اور آفاقیت کی لامحدود اپیل بھی پائی جاتی ہے۔ ہماری نئی شاعری کے بہت سے شاہکار پائدار ہیں۔ مگر ان سب میں فیض منفرد شاعری اور اس میں منفرد استعارے کے مالک ہیں جو شخصی بھی ہے اور اجتماعی بھی ہے۔ قدیم شعرا میں میر حسن کی مرقع نگاری نظیر کی عوامی مصوری اور انیس کی جذبات نگاری اور شاعری کے وہ حصے جن میں ابدیت کا حسن پایا جاتا ہے اور ان سب سے بلند تر اردو شاعری میں اقبال ہیں جن کی شاعری اپنے حسن و جمال اور ندرت و عظمت، اور فکر و فلسفہ کے باعث۔ مشرق و مغرب سے داد و تحسین حاصل کر چکی ہے اور ادیبوں اور آخروں میں عالمی رتبے کی مالک ہے اور یہ وہ نام ہے جس کو سن کر کانونٹ سکولوں کے پڑھتے ہوئے اصحاب ذوق بھی ذرا سر کو جھکا کر کچھ اقرار کر ہی لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ہاں جی۔ ہمارا اقبال تو (REALLY EXCELLANT) آرٹسٹ ہے

مگر وہ دوسرے تو ORDINARY ہیں۔ خیر اب میں اُردو کے نثری ادب پر نظر ڈالتا ہوں۔ جس کی پستیوں اور بلندیوں کا حال سب کو معلوم ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ انار کلی کے باوجود ہمارا ڈراما اور سجاد انصاری اور فلک پیما کے باوجود ہمارا ESSAY ابھی کمزور ہے، مگر اردو ناول، افسانہ اور تنقید خاصی جاندار اصناف ہیں۔ ناول میں فسانۂ آزاد کا خوجی، رسوا کی امراؤ جان ادا اور پریم چند کے گئودان کا ہوری ہمیشہ زندہ رہنے والے کردار ہیں۔ یہاں تک کہ روسی نقاد بیکر ڈفسکی نے بھی تسلیم کیا ہے اب رہا افسانہ۔ سو اس میں بہت سے افسانہ نگار اور بہت سی کہانیاں اعلیٰ ادب میں جگہ پانے کے لیے باہم مقابلہ کر رہی ہیں۔ مگر مجھے اپنے مذاق کے مطابق بیدی کا گرہن، غلام عباس کا آنندی، منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ، عصمت کا چوتھی کا جوڑا، اشفاق کا گڈریا، کرشن چندر کا ان داتا، قاسمی کا پرمیسر سنگھ اسی طرح دوسرے افسانہ نگاروں کے چیدہ چیدہ افسانے مثلاً میرزا ادیب کا مائی تھاپاں، اور اے حمید کا رات کا داغ وغیرہ۔ یہ وہ افسانے ہیں جن میں ہر ملک کے ادب خواں کے لیے تکنیک اور انسانیت کے اعتبار سے اپیل پائی جاتی ہے۔

تنقید میں شبلی، حالی کے بعد آل احمد سرور، مجنوں اور احتشام حسین کی تنقیدیں بڑی با اصول، بڑی خوب صورت اور جان دار ہیں۔ اور عام سنجیدہ نثر میں کچھ شاہ کار اتنے عظیم ہیں جن کی عظمت کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں۔ ان میں شبلی کا ظہور قدسی، بجنوری کا محاسنِ کلام غالب، ابو الکلام کی تفسیر سورۂ الحمد، ظفر علی خاں کا ملّتِ بیضا پر عمرانی نظر، اور سید سلیمان، محمود شیرانی اور نیاز کے چند مقالات شامل ہیں۔

میں نے اُردو کے منتخب ادب کی جو فہرست پیش کی ہے اس کی اچھائی بُرائی

کے ثبوت میں کسی ماپساں، کسی چیخوف، کسی بلزاک، کسی کانکا، کسی ژاں پال سارتر کا حوالہ نہ دوں گا۔ ہر چند کہ بعض بعض موقعوں پر موازنہ کی گنجائش بھی ہے مگر مجھے یہ عادت پسند نہیں، اور مجھے ایسے موقعوں پر بلنگی کی ایک نصیحت یاد آتی ہے اس نے ایک صدی قبل جبکہ روسی ادب ابھی اچھی طرح پھلا پھولا نہیں تھا۔ روسی نقادوں کو خطاب کرتے ہوئے کہا تھا: "جب تک تم اپنے ادیبوں کو شیکسپیئر اور گوئٹے کے پیمانے سے ناپتے رہو گے۔ اس وقت تک تمھارے پشکن اور گوگول دوسرے درجے کے مصنف سمجھے جائیں گے۔ تم کو تو یہ دیکھنا چاہیے کہ کوئی مصنف روس کی زندگی کی ترجمانی کس طرح کرتا ہے، اور اس کے مسائل کے کیا حل پیش کرتا ہے اور ادب کے مستقل اصولوں کے تحت اس کے ادب کی کیا حیثیت ہے۔" بلنگی کی یہ نصیحت میرے خیال میں ایک پورے پندنامے کی حیثیت رکھتی ہے اور میرا ابھی تقریباً یہی عقیدہ ہے، میری اپنی نظر میں میرا میر اور میرے غالب و اقبال، اور میرا انیس میرا پریم چند اور میرا منٹو اور میرے دوسرے پیارے ادیب جو قدر اوّل کی چیزیں لکھ گئے ہیں اور جن کی تحریروں میں مقامیت اور آفاقیت دونوں کا اجتماع ہے کسی موازنے کی زحمت کے بغیر ہی اعلیٰ ادب کے خالق ہیں۔ کیونکہ انھوں نے اپنی زندگی کو اپنے قومی ادب میں سمویا ہے اور اس کو ابدیت بخش دی ہے۔

میں نے اب تک جو کچھ کہا ہے اس کا خلاصہ یہ ہے کہ اُردو زبان ایک ادب خیز اور ادب نواز زبان ہے جس نے کم عمری کے باوجود بہت سا ایسا ادب پیدا کیا ہے جس کو ہر نقطہ نظر سے بلند ادب قرار دیا جا سکتا ہے اور یہی اس کی صلاحیتوں کا سب سے بڑا ثبوت ہے اور عظیم ترین ادب کی منزلیں اگرچہ بہت دور ہیں مگر راہی کی تیز قدمی

یہ کہہ رہی ہے کہ اس کا راہوار ان منزلوں پہ پہنچ کر رہے گا۔

اس کے باوجود جو آج کل ہمارے ادب میں عارضی سی سست رفتاری پیدا ہو گئی ہے یا اس کا بے بنیاد سا چرچا ہو گیا ہے۔ سو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہر ادب میں مد کے بعد عارضی سا جزم ہوا کرتا ہے اور اس وقت اُردو پر کچھ ایسی ہی کیفیت طاری ہے جو قانونِ قدرت کے عین مطابق ہے۔ پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ اُردو کی قومی حیثیت داستانوں کے بادشاہ کی نظروں سے گری ہوئی اس بیوی کی سی ہے جس کے سپرد یہ کام ہوتا تھا کہ وہ چھت پر بیٹھ کر کوّے اُڑایا کرے۔ بدقسمتی سے ہماری اُردو زبان کی بھی کچھ ایسی ہی حالت ہے۔ اس سے ادیب و ادب دونوں متاثر ہوتے ہیں قارئین کی تعداد گھٹتی جاتی ہے۔ زبان کا اثر و رسوخ کم ہوتا جاتا ہے اور ادیب کی بے دلی بڑھتی جاتی ہے۔ میرے اپنے اندازے کے مطابق موجودہ ادیب ایک اجنبی ہے اس میں اور اس کے معاشرہ میں بھی فاصلہ زیادہ ہوتا جا رہا ہے۔ اسی سبب سے وہ اب محنت سے جی چرانے لگا ہے اور اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ محنت وریاضت کے مقابلے میں طالسطائی کی مثال پیشِ نظر رکھے جس نے WAR AND PEACE کو بیس مرتبہ لکھا تب کہیں اس میں بات آئی یا جرمنال کے مصنف زولا اور مصور فان گاگ کی پیروی کرے جنھوں نے اپنے ناول اور اپنی مصوری کی خاطر مزدوروں کی زندگی اختیار کرلی تھی۔ ہمارا ادیب ریاضت کی یہ صورتیں اختیار نہیں کرسکتا کیوں کہ اس کی زبان اب صرف کوّے یا کنکوے اڑانے کے قابل سمجھی جارہی ہے۔ اس سے زیادہ اس کی کوئی حیثیت نہیں۔

بدقسمتی یہ ہے کہ ہمارے ملک میں اردو ادب کو قومی ادب سمجھنے والے

لوگوں کی بھی روز بروز کمی ہوتی جاتی ہے۔ اس کی وجہ سے قارئین کی تعداد گھٹ رہی ہے، اس کا سبب بھی یہ ہے کہ اردو کا قومی رتبہ ابھی کسی جگہ تسلیم نہیں ہوا اور روز بروز غلط طریقۂ تعلیم کے ذریعے اردو خوانوں کو انگریزی خوانوں میں تبدیل کیا جا رہا ہے۔

ان وجوہ سے یہاں کے ادیب وہ حوصلہ مندی نہیں دکھا سکے جس کی ان سے توقع کی جاسکتی ہے اور ادب پر ان خارجی رکاوٹوں کی وجہ سے تعطل کی کیفیت پیدا ہورہی ہے۔ ہمارا افسانہ و ناول رومانیت سے حقیقت نگاری پر آکر رک گیا ہے۔ ابھی اس میں فلسفیانہ جستجو کا آغاز نہیں ہوا بلکہ ناول تو پھر رومانیت کی طرف جارہا ہے۔

یہ سب حالات اس تعطل کے ذمے دار ہیں جس کو جمود کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ عنقریب اردو ادب کسی نئے طوفان سے دوچار ہوگا۔ ابھی چند روز ہوئے انتظار حسین نے کہا تھا کہ اردو افسانہ کسی صوفی کی آمد کا منتظر ہے۔ میں کہتا ہوں اردو ادب کو کسی مردِ قلندر کی ضرورت ہے جو قومی ادب اور قومی زبان کا نعرہ لگائے اور تعطل کی اس فضا کو دور کر دے جس کے باعث ادیبوں کی بے دلی گہری ہوتی جارہی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ تاریخ کی لہر اردو کے ساتھ ہے۔

پروفیسر کلیم الدین احمد

اقبال کا نظریۂ فن

بہت ممکن ہے کہ کسی آرٹسٹ کو فن کی ماہیت سے کوئی واقفیت نہ ہو تخلیق کے مراحل بہت ممکن ہے کہ آرٹسٹ کی سمجھ میں نہ آئیں۔ وہ کام تو کرتا ہے اور ایک خاص ڈھنگ سے کام کرتا ہے لیکن شاید وہ یہ نہ بتا سکے کہ وہ ایک خاص ڈھنگ سے کیوں کام کرتا ہے۔ وہ جانتا تو ہے کہ وہ صحیح رستہ پر ہے، وہ اپنی رگ و پے میں محسوس کرتا ہے کہ چیز بس ایسی ہونی چاہیئے۔ وہ سمجھتا ہے کہ خفیف تغیر سے بھی چیز خراب ہو جائے گی لیکن ان باتوں کی وجہ وہ ہمیں نہیں بتا سکتا وہ وجہ جسے نقاد آسانی سے بتا سکتا ہے کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ تخلیق کا مادہ تنقید کے مادہ سے بالکل مختلف ہے۔ یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کی جا سکتیں اور اکثر ان میں تفرقہ کرنا دشوار ہے لیکن عموماً کسی آرٹسٹ میں تنقید کا مادہ اس کے تحتِ شعور میں اپنا کام کرتا ہے۔ یہ تحتِ شعور ہی میں قوتِ تخلیق کی تربیت کرتا ہے، اسے صحیح رستہ پر لگاتا ہے لیکن آرٹسٹ کو اس کی خبر بھی نہیں ہوتی۔ اس لیے بہت ممکن ہے کہ فن کے متعلق کسی آرٹسٹ کے خیالات بھی غیر متعین اور محدود ہو سکتے ہیں اور سراسر غلط بھی یہ بات تو جانی ہوئی ہے کہ اس مخصوص جماعت کی اکثریت فن پر غور و فکر نہیں کرتی اور اگر کرتی

بھی ہے تو اپنے خیالات کو ظاہر نہیں کرتی کبھی ظاہر بھی کیا تو اس کی صورت چند منتشر جملوں یا نامکمل باتوں کی ہوتی ہے اور یہ باتیں بھی شاید بہت باریک، گہری اور قیمتی نہیں ہوتیں۔ بات یہ ہے کہ آرٹسٹ فنی کارناموں کی تخلیق میں کچھ ایسا منہمک رہتا ہے۔ اس کام میں اس کا اتنا خون جگر صرف ہوتا ہے کہ پھر وہ اپنی پوری توجہ کسی تنقیدی کارنامے کی طرف مائل نہیں کرتا۔ پھر وہ یہ بھی جانتا ہے کہ اس کام میں دوسرے درجہ کا دماغ بھی کم و بیش کامیاب ہو سکتا ہے۔ لیکن جب تنقید کا کام ایسا شخص اپنے ذمہ لیتا ہے جس میں قوتِ تخلیق بدرجہ اتم موجود ہے تو نتیجہ بلند و بزرگ تنقید ہے تخلیق اور تنقید علیحدہ چیزیں نہیں وہ ایک حقیقت کے دو رخ ہیں۔ اگر دنیا میں ہر شے مکمل ہوتی تو پھر سب سے بڑا آرٹسٹ سب سے بڑا نقاد بھی ہوتا لیکن دنیا اور دنیا کی چیزیں ناقص ہیں اس لئے عموماً ایک اچھا آرٹسٹ اچھا نقاد نہیں ہوتا۔

فرض کر لیجئے کہ کوئی آرٹسٹ بالکل تنقید سے بے بہرہ ہے پھر بھی اگر کچھ تنقیدی خیالات ظاہر کرتا ہے تو ہم ان میں دلچسپی لیتے ہیں سچ تو یہ ہے کہ اس کے متعلق ہر چیز میں ہم دلچسپی لیتے ہیں یہ انسانی فطرت کا تقاضا ہے۔ ہم اس کے کسی مخصوص فنی کارنامے کی معنی خیزی اور حسن خوبی کے سمجھنے پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ چاہتے ہیں کہ "ساری" باتیں معلوم ہو جائیں وہ غیر متعلق ہی سہی۔ ایڈیسن کہتا ہے:۔

"میں نے دیکھا ہے کہ پڑھنے والے کو کتاب میں کوئی دلچسپی نہیں ہوتی جب تک اُسے یہ نہ معلوم ہو کہ اس کتاب کا لکھنے والا کالا ہے یا گورا خوش مزاج ہے یا تند خو، شادی شدہ ہے یا کتخدا اور بھی اسی قسم کی معلومات جن سے مصنف کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔"

ہمیں اس کے بال کی وضع، اس کی ناک کی تراش خراش سے دلچسپی ہوتی ہے ہم یہ جاننے کے لئے بے چین رہتے ہیں کہ اسے کس قسم کا لباس پسند ہے اور اس کے کتنے بچے ہیں، پھر کچھ تعجب کی بات نہیں کہ مختلف چیزوں اور فن کے بارے میں ہم اس کے خیالات جاننا چاہتے ہیں۔ فن کی ماہیت۔ اس کی قدر و قیمت، نظام زندگی میں اس کا مخصوص مقام گر وہ ان چیزوں پر روشنی ڈالتا ہے تو ہم اس کے خیالات سے لطف اٹھاتے ہیں۔ بہت ممکن ہے کہ یہ خیالات زیادہ روشن نہ ہوں۔ شاید ہمیں امید ہوتی ہے کہ وہ تخلیق کے مراحل، ان دشواریوں پر جو ایک آرٹسٹ کو پیش آتی ہیں اور جن سے وہ نجات حاصل کرتا ہے، شاید وہ ان چیزوں پر نئی روشنی ڈال کر ہماری معلومات میں اضافہ کرے۔ کم سے کم وہ اپنے تخلیقی کارناموں کے سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے اور ہمیں بتا سکتا ہے کہ یہ کارنامے اس کے لئے کس قدر معنی خیز اور قیمتی ہیں۔

نظری اعتبار سے کہہ سکتے ہیں کہ آرٹسٹ سب سے زیادہ فن کی ماہیت سے واقف ہونے کا مستحق ہے لیکن حقیقت کچھ اور ہے۔ آرٹسٹ کی راہ میں کچھ ایسی دشواریاں حائل ہیں کہ وہ منزل مقصود تک مشکل سے پہنچتا ہے۔ ایک دشواری اس کا فلسفہ ہے۔ اگر وہ کسی فلسفۂ زندگی کا حامل ہے۔ اس کا مخصوص فلسفہ، اسکے سارے خیالات، اس کے تخیل کو ایک خاص رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ وہ ہر شے اپنے ذاتی عقائد و تصورات کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ آرٹسٹ اور فلسفی مترادف الفاظ نہیں۔ ہر آرٹسٹ کے لئے کوئی مخصوص، صاف، متعین فلسفۂ زندگی پیش کرنا ضروری نہیں ہے۔ وہ تو صرف اپنے ذاتی عمیق تجربات کا اظہار کرتا ہے، ایسے

تجربات جو بیش بہا اور عدیم المثال ہوتے ہیں وہ ایسی چیزوں کا بیان کرتا ہے جنہیں وہ ایک خاص لمحہ میں دیکھتا ہے۔ ایسی چیزیں جو نایاب حسن رکھتی ہیں اور فوراً بدل جاتی ہیں۔ بہر کیف وہ کوئی فلسفۂ زندگی بھی پیش کرسکتا ہے اور یہ فلسفہ مختلف طور پر اس کی مدد بھی کرسکتا ہے۔ یہ اس کے فنی کارناموں کو یگانگت اور موزونیت بخشتا ہے انھیں ایک مکمل کل میں منسلک کرتا ہے اور اس کی انشاء کو انفرادی اور پُر زور بناتا ہے لیکن کبھی یہی فلسفہ سدِ سکندری کی طرح راہ میں حائل بھی ہوجاتا ہے اس کی وجہ سے وہ صرف انھیں چیزوں کو چن لیتا ہے جو اس کے خیالات کے نظام میں آسانی سے سما سکتی ہیں اور جو نہیں سما سکتیں انھیں مسترد کردیتا ہے۔ وہ چند چیزوں کو چن لیتا ہے اور دوسری چیزوں سے کنارہ کش ہوجاتا ہے اس کے تصور میں یہ وسعت نہیں ہوتی کہ اس میں ساری چیزیں سمائیں۔ اس کا دماغ گیا ہے گویا جنگل کے بیچ میں ایک مختصر سا میدان ہے۔ اس میدان میں ہر شے قرینے سے استادہ ہے۔ ہر شے صاف نظر آتی ہے، ایک موزوں آرائش ہے۔ کم و بیش ایک مکمل تنظیم ہے۔ ہر شے گویا عام نظام میں اپنی مقررہ جگہ پر آراستہ ہے لیکن اسے ان بے شمار چیزوں کی کوئی خبر نہیں جو اس جنگل میں رہتی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ فن کو فلسفہ کا خادم بنا دیتا ہے۔ فن حصول مقصد کا ایک ذریعہ ہوجاتا ہے۔ وہ اس آئینہ میں اپنے فلسفہ کی عکاسی کرتا ہے اور ستم تو یہ ہے کہ وہ فن، فن کی ماہیت، فن کے مقاصد، فن کے مخصوص مقام، ان ساری چیزوں کو اپنے فلسفہ کی ضروریات کو مدنظر رکھ کر پیش کرتا ہے۔

اقبال کا نظریۂ فن ان کے فلسفہ سے الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس نظریہ پر بحث کرنے سے پہلے اقبال کے تنقیدی خیالات کو کم و بیش موزوں و مختصر طور پر پیش کرنا

ضروری ہے۔ اقبال کچھ کہنا چاہتے ہیں اور یہ ان کا عقیدہ ہے کہ ہر آرٹسٹ کو کچھ کہنا چاہیئے۔ جسے کچھ کہنا نہیں ہے وہ کوئی تخلیقی کارنامہ بھی پیش نہیں کر سکتا۔ وہ زیادہ سے زیادہ عام مذاق کی پیروی کر سکتا ہے، کمزور اور بیکار نقالی اس کی کل کائنات ہے فن اور تخلیق مترادف الفاظ ہیں اور فن انفرادی اور داخلی قسم کا ہوتا ہے، وہ حسن جسے آرٹسٹ تلاش کرتا ہے کوئی خارجی حقیقت نہیں، آرٹسٹ کی ذات سے الگ اس کی کوئی ہستی نہیں۔ حسن کی زندگی صرف آرٹسٹ کی روح میں ہوتی ہے بقول کولرج :۔

"اے ولیم! ہمیں وہی چیز واپس ملتی ہے جو ہم اپنے فیض سے دیتے ہیں۔
صرف ہماری زندگی سے فطرت کی زندگی ہے"

وہ آرٹسٹ جو فطرت کے آگے سر تسلیم خم کر لیتا ہے گویا خود اپنی موت کا حکم صادر کرتا ہے وہ فطرت کو صرف نامکمل طور پر پیش کر سکتا ہے اور اس کی عکاسی سرد و بے جان ہوتی ہے حقیقی آرٹسٹ فطرت کے حدود کو زیادہ وسیع کرتا ہے۔ وہ فطرت کے زرّیں خزانہ میں زیادہ زرّیں چیزوں کا اضافہ کرتا ہے۔ اس کے کارنامے فطرت کے کارناموں سے زیادہ اچھے، زیادہ حسین اور زیادہ مکمل ہوتے ہیں۔ غرض وہ ایک نئی اور زیادہ حیرت انگیز دنیا بناتا ہے، اور یہ نئی اور حیرت انگیز دنیا اس کی زندہ اور زندگی بخشنے والی روح کا کرشمہ ہوتی ہے وہ روح جو ابدیت کی حامل ہے اور جس کی وسعت کی کوئی انتہا نہیں وہ حسن اور بدنمائی، اچھائی اور برائی کو دیکھتا ہے اور ان کی مکمل تصویر بناتا ہے وہ بناتا بھی ہے اور مٹاتا بھی ہے۔ ساری پرانی، بیکار، بھدی چیزیں فنا ہو جاتی ہیں اور ایک نئی، زیادہ اچھی، زیادہ حسین دنیا اسی خاکستر سے پیدا ہو جاتی ہے۔

فن، حقیقی فن، بغیر آزادی کے پھل پھول نہیں سکتا۔ آرٹسٹ کی روح غلام کے جسم میں زندہ نہیں رہ سکتی، غلامی گویا زندگی کی چنگاری یعنی روح کو بجھا دیتی ہے غلام قوتِ ایجاد کھو بیٹھتا ہے، اس سے قوت تخلیق سلب کر لی جاتی ہے۔ وہ نیا پن تازگی جدت سے نفرت کرتا ہے۔ وہ پامال رستہ میں رہبری کرتا ہے، کوئی زندہ، بلند اور بلندی بخشنے والا فن غلاموں کی قوم میں زندہ نہیں رہ سکتا ان کا فن غلامی کی فضا میں سانس لیتا ہے اور غلامی کا دوسرا نام موت ہے۔ ان کی موسیقی میں زندگی کی آگ نہیں ہوتی۔ قوت، سکت، زور کے بدلے یہ کمزوری اور ناامیدی اپنے ساتھ لاتی ہے وسیع ترین پیمانہ پر پھیلی ہوئی خوشی ہمیشہ کے لئے فنا ہو جاتی ہے۔ اندوہ اور ناامیدی اس کی دین ہے۔ اس کا پیغام زندگی کے بدلے موت ہے۔ مصوری کا بھی یہی عالم ہوتا ہے۔ مصور بھی نہ تو نئے نقشے بنا سکتا ہے اور نہ پرانے نقشوں کو مٹا سکتا ہے۔ وہ بھی زندگی کے بدلے موت کا پیغام بر ہوتا ہے۔

فن سیل رواں کی طرح تیز اور سربلند ہے، ایسا سیلاب ہے جو ساری آلائشوں کو بہالے جاتا ہے اور ہمیں ایک نئی زندگی، بلندی و وسعتِ نظر بخشتا ہے۔ یہ ایک لطیف دیوانہ پن ہے۔ ایک آگ ہے جس کا ایندھن آرٹسٹ کا قیمتی خون ہے۔ فن، ہر فن معنی خیز ہوتا ہے۔ یہی معنی خیزی اس زور، اس گرمی کا سبب ہے جس سے اسکے بنائے ہوئے پیکر احساسِ زندگی سے تھرانے لگتے ہیں۔ اقبال کہتے ہیں:۔

"تاج محل کو دیکھو جب وہ چاندنی کی ملائم روشنی میں موتی کی طرح چمک رہا ہو پھر تمہیں فن، اصلی فن کا راز معلوم ہو جائے گا۔ تمہیں ایسے عشق کا بھید ملیگا جو پاک، معطر، اور ایک ابدی نغمہ ہے، تمہیں ایک ایسا عشق نظر آئے گا جو

حسن اور حسن کی قیمت کو سمجھتا ہے جو حسن کو ظاہر بھی کرتا ہے اور مستور بھی، ایسا عشق
جو زمان و مکان کی قید سے آزاد ہے، عشق ہمارے جذبات کو بلند بناتا ہے
یہی معمولی چیزوں کو قدر و قیمت بخشتا ہے. عشق کے بغیر زندگی گویا غم و الم
کا مسکن ہے، بدصورت اور بے ثبات چیز ہے. عشق بدنمائی کو حسن میں تبدیل
کرتا ہے، یہ شیرینی اور روشنی عطا کرتا ہے. عشق سے تخیل جوش میں آتا ہے
اور حسین نقشے بناتا ہے، عشق ہی سب کچھ ہے، اس کے سوا کچھ بھی نہیں"۔

عشق اور عقل فلسفہ اور فن (یا شاعری): اقبال کا محبوب موضوع ہے. عشق ہمیں براہ راست منزل مقصود تک پہونچا دیتا ہے. عقل بھول بھلیاں میں گم ہو جاتی ہے. فلسفہ حقیقت بیجان حقیقت ہے جس میں کوئی شعلہ خفی نہیں. جب یہ شعلہ روشن ہوتا ہے تو شاعری وجود میں آتی ہے. وہ عقل جس سے دنیا جل اُٹھے، شعلۂ عشق کی محتاج ہے، یہ عشق کا فیض ہے کہ ہماری زندگی بے شمار حسین جذبات سے رنگین ہو جاتی ہے. عقل دنیائے بے ثبات میں ابدیت کا نشان پاتی ہے. یہ کائنات کے بھید کو ظاہر کر سکتی ہے لیکن ہمیں کامل تشفی نہیں ہوتی. صرف عشق سے ہمارے دل کو کامل تسکین ہوتی ہے. یہ ہماری حماقت ہے جو ہم عشق کے بدلے عقل کی پیروی کرتے ہیں. آفتاب کو ہم چراغ لے کر تلاش نہیں کر سکتے. عقل شیطان کی ودیعت ہے عشق کا ذمہ دار انسان ہے۔

اقبال شاعر تھے اس لئے وہ موضوعِ شاعری پر زیادہ تفصیل سے اپنے خیالات کا اردو اور فارسی میں اظہار کرتے ہیں. شاعری اس کی ماہیت اور اہمیت، شاعر کے اوصاف، شاعر کے فرائض اور اس کی ذمہ داریاں، ان موضوعات پر وہ بار بار اظہار خیال کرتے ہیں اس لئے تکرار لازمی نتیجہ ہے اور اس تکرار کی وجہ بھی آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے. یہ خیالات

اکثر ان کے دماغ میں چکر لگاتے رہتے ہیں اور وہ انھیں اہم سمجھتے ہیں وہ انھیں الٹ پھیر کر دیکھتے ہیں اور خفیف تغیّر کے ساتھ ان کا بیان کرتے ہیں اور یہ خیالات جن کی وہ تکرار کرتے ہیں کچھ نئے نہیں، پھر بھی کافی دلچسپ ہیں۔ شاعر گویا کوئی مقدس بے اطمینانی محسوس کرتا ہے۔ یہی بے اطمینانی، ایسی چیز کی خواہش جو کبھی نہ مل سکے، یہ حسرت کی آگ جس میں وہ جلتا ہے۔ شاعری ہے۔ شاعر کی روح بے چین، تیز اور بلند پرواز ہوتی ہے۔ اسے قناعت سے کوئی لگاؤ نہیں، حسین ترین چیز سے بھی کامل تشفی نہیں ہوتی وہ ہمیشہ ایسی چیز کا جویا رہتا ہے جو مل نہیں سکتی اور یہ اچھا بھی ہے کیونکہ حصول کے معنی ہیں موت۔ حصول سے روح اور اس کی وجہ زندگی ختم ہوجاتی ہے۔ اگر جنت بھی ہاتھ آجائے تو روح زندہ نہیں رہ سکتی، اس کی زندگی کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہے گی۔ تکمیل کی خواہش وہ اندرونی احساس، وہ آگ جو اندر روشن رہتی ہے، بجھ جائے گی پھر اچھا ہے۔ جو منزل ہمیشہ دور رہتی ہے اور انعام کبھی ہاتھ نہیں آتا۔ اصل چیز سفر ہے منزل مقصود نہیں اور سفر بھی ایسا جو کبھی ختم نہ ہو۔ شاعر کا دل کبھی سیراب نہیں ہوتا، وہ پروانہ کی طرح ستارہ کا خواہاں ہے اور رات کی طرح صبح کا، وہ مصیبت بھری دنیا سے دور کسی شے کی پرستش کرتا ہے اسے اگر ایک خوبصورت پھول مل جائے تو پھر وہ کسی زیادہ حسین پھول کا متمنی ہوتا ہے۔ اگر اُسے آسمان سے تارے توڑ کر دے جائیں تو پھر وہ کسی چاند کو مانگنے لگتا ہے کسی محدود شئے سے اسے محض جلد گذر جانے والی مسرت ہوتی ہے، اس کا دل تو بس ایسی چیز چاہتا ہے جس کی کوئی انتہا نہ ہو۔

یہ دنیا اس کی حسین، شاندار، حیرت انگیز اور بیش قیمت چیزیں شاعر کی نظر

میں کوئی وقعت نہیں رکھتیں۔ وہ الفاظ کے جادو سے بات کی بات میں ایک شاندار، زیادہ حسین، زیادہ بیش قیمت دنیا بنا سکتا ہے۔ وہ حسن کا پجاری ہے اور وہ حسن کی تخلیق کر سکتا ہے، معمولی چیزوں کو وہ زرین غیر معمولی اور حیرت انگیز بنا دیتا ہے ایک اشارے میں وہ بدنمائی کو حسن میں تبدیل کر دیتا ہے۔ فطرت کی دیکھی سنی چیزوں کو وہ ایسی شان، ایسی چمک بخشتا ہے جو اس دنیا میں میسر نہیں۔ اسے زمین سے کوئی لگاؤ نہیں۔ وہ کسی فلک نشان پہاڑ کی بلند چوٹی کی طرح ستاروں سے باتیں کرتا ہے لیکن وہ نیچے رہنے والوں کے لئے بھی ایک پیغام لاتا ہے۔ ابدی زندگی کا پیغام لاتا ہے۔

شاعر کو پوری طرح جاننا ممکن نہیں۔ وہ ایک جلتی ہوئی روح ہے جو کبھی نہ بجھنے والی آرزو کی آگ میں جلتی رہتی ہے۔ اسی شعلہ زن آرزو کا اظہار شاعری ہے لیکن الفاظ کی اس حقیقت کے سامنے کوئی وقعت نہیں جس کو وہ ظاہر کرتے ہیں، وہ غیر متعیّن، محدود، ناقص ہونے کی وجہ سے روح کی بے پناہ وسعت کے اظہار پر قدرت نہیں رکھتے، الفاظ ہمارے جذبات کے لطیف، نازک پیچیدہ نقش کو پوری طرح جلوہ گر نہیں کر سکتے وہ تو ان پر گویا پردہ ڈال دیتے ہیں شاعر جو کچھ کہتا ہے۔ وہ اس کے احساسات کا ناقص عکس ہوتا ہے۔

شاعر اپنے جملہ اوصاف کے ساتھ، وہ اوصاف جو اسے عام سطح سے بلند کرتے ہیں، شاعر ایک انسان ہے اور وہ انسانوں سے باتیں کرتا ہے۔ وہ علیحدہ رہتا ہے پھر بھی وہ انسانیت سے یک قلم علیحدگی نہیں اختیار کرتا۔ وہ پہاڑ کی چوٹی پر شعاع خورشید کی طرح نہیں چمکتا، وہ کسی فلک نشان مینار پر ستادہ

بن کر نہیں بیٹھتا۔ اسے نیچے اُترنا ہے اور جو نیچے رہتے ہیں ان سے گفتگو کرنا ہے۔ وہ انسانیت کا ایک فرد، اہم ترین فرد ہے۔ اپنی کبھی نہ ختم ہونے والی جستجو اپنی شعلہ زن آرزو کی وجہ سے وہ گویا ایک دل ہے جو اپنی موزوں دھڑکن سے ہمیں زندہ رکھتا ہے۔ مردہ ہے وہ قوم جس میں کوئی شاعر نہیں۔ شاعر آفرینش ہے، مردوں کی آفرینش ہے، ایسے مرد نہیں جن کی زندگی کا صرف سانس پر مدار ہے بلکہ وہ مرد جو حقیقی معنوں میں زندہ ہیں جن کی نبضوں میں کائنات کی موزوں رفتار ہے جو شاعر ایسے مرد بنا سکتے ہوں وہ پیمبر سے کم نہیں۔

لیکن شاعر بھی ہر قسم کے ہوتے ہیں۔ بہت سے ایسے شاعر بھی ہیں جو اس نام کے اہل نہیں ہیں، وہ ضروری اوصاف کے حامل نہیں ہیں، وہ شاعر کے فرائض کو انجام نہیں دیتے ہیں، جو قوم آزاد نہیں جو قوم مردہ ہے اس میں بہت سے ایسے شعر گو ہوتے ہیں جو قوم کے لئے نئی زنجیریں بناتے ہیں جو زندگی کی چنگاری کو سلگتے ہی بجھا دیتے ہیں۔ یہ شعر گو خود مردہ ہیں اس لئے زندگی کے بھید سے واقف نہیں وہ بدی کو اچھا نقصان کو نفع اور بدصورتی کو حسن سمجھتے ہیں۔ ان کے چھونے سے پھولوں کی خوشبو جاتی رہتی ہے ان کی قربت سے بلبل اپنا گانا بھول جاتی ہے۔ ان کی دین ایک ایسی خواب آور دوا ہے جس سے ہم زندگی کی جدوجہد کو بھول جاتے ہیں۔ ایک ایسا زہر ہے جس سے ہماری ساری طاقت ضائع ہو جاتی ہے وہ ہمیں کنول کھانے والوں کی دنیا میں پہنچا دیتے ہیں اور وہ ان کے گیت میں شریک ہوتے ہیں۔ موت زندگی کا حاصل ہے پھر زندگی کیوں سراسر محنت ہو ...... ہمیں سب بکھیڑوں سے الگ رہنے دو۔ ہمیں بدی سے جنگ کرنے میں کیا خوشی ہو سکتی ہے؟ لیکن بڑھتی ہوئی موجوں کیساتھ

بڑھنے میں سکون نصیب ہو سکتا ہے۔ ساری چیزوں کو آرام میسر ہے اور وہ موت کے لئے سکون کے ساتھ تیار ہوتی رہتی ہیں وہ پختہ ہوتی رہتی ہیں۔ گرتی ہیں اور فنا ہو جاتی ہیں کاش ہمیں لمبا آرام یا موت، سیاہ موت، یا خواب سے بھری ہوئی راحت میسر ہو!

شعر گو کو برق و رعد پر دسترس حاصل نہیں ہے، اس کا باغ باغ نہیں سراب ہے۔ جس حسن کا وہ پجاری ہے اسے حقیقت سے کوئی لگاؤ نہیں۔ وہ اپنی روح کی جلن سے مجبور ہو کر نہیں لکھتا ہے۔ اس کا دل شعلہ کہاں محض سرد و بے جان ہے، وہ اپنے ہم وطنوں میں نئی روح نہیں پھونکتا ہے وہ تو محض بے ثبات نام و نمود چاہتا ہے۔ اس کا گیت مہمل اور بیکار ہے کیونکہ قافلہ گذر چکا ہے یا سارے قافلے والے مر چکے ہیں اور اسے کوئی نہیں سن سکتا اسی وجہ سے اس کے گیت کا کوئی اثر نہیں اور نہ ہو سکتا ہے کیونکہ گانے والا اس مقدس بے اطمینانی، اس شعلہ سے بے بہرہ ہے۔ جو شعر میں جان ڈال دیتا ہے جو اپنے عصر میں ایک نئی روح پھونک دیتا ہے اور اسے بہتر زندگی بخشتا ہے۔

اقبال کہتے ہیں کہ ہندوستان کو ایسے برائے نام شاعروں کی ضرورت نہیں ہے جو اپنے حسین لیکن بیکار نغمے رو رو کر گاتے ہیں اور پر غم فضا کو اور زیادہ پُر غم بنا دیتے ہیں اور جو موت اور تباہی کے نقوش کو نہیں مٹاتے، وہ محض بیکار ہیں بلکہ اس سے بھی بدتر ہیں، وہ راہِ نجات میں حائل ہوتے ہیں۔ آج دنیا کو ایسے شاعروں کی ضرورت ہے جو زندگی اور امید کا پیغام لائے، ایسا پیغام جو ایک چنگاری پیدا کر دے، ایسی چنگاری جو بڑھ کر دہکتی ہوئی آگ ہو جائے۔ جو صحیح معنوں میں شاعر ہے اسے اپنے معاصرین کو موت نما نیند سے جگانا چاہیئے اسے چاہیئے کہ ان کے جمود

کو رفع کر کے انھیں متحد کر کے جرأت کے ساتھ اپنے شاندار مستقبل کی طرف بڑھائے۔ ہندوستان کو خصوصاً ایسے شعرار کی ضرورت ہے اور اقبال اسی جماعت میں داخل ہونا چاہتے ہیں۔ اقبال اکثر اپنی شاعری کا ذکر کرتے ہیں اور اپنے مقصد پر روشنی ڈالتے ہیں ان باتوں سے اقبال کے کارناموں اور ان کی اہمیت کے سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے ان سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اقبال کے خیال میں موجودہ زمانہ میں ہندوستان میں شاعر کے کیا فرائض تھے۔ اقبال کہتے ہیں کہ موجودہ زمانہ میں شاعری بے اثر ہوگئی ہے یہ بیکار ایک طویل مرثیہ ، بے لطفی پیدا کرنے والی چیز ہوگئی ہے۔ وقت آگیا ہے کہ کاہلی آرام وعیش کی محبت سے ہم دست بردار ہوجائیں۔ ایک ایسے طوفان کی ضرورت ہے جو ساری آلائشوں سے ہمیں پاک کر دے شاہین کی طرح سربلند اور ہمت ور ہوجاؤ برق کی طرح تیز اور درخشاں بنو اور پیکارِ زندگی کے لئے تیار ہوجاؤ، پُرانے، از کار رفتہ ، مہمل نغموں کو مٹا دو اور نئے نغمے سنا دو لیکن تمدنی اور مذہبی روایات سے منہ نہ موڑو، نیا آشیانہ پرانی دیکھی ہوئی شاخ پر بناؤ، یہ ہے اقبال کا پیغام۔ اور یہ تغیرات کسی نئے لوگوں کو جگا دینے والے پیغام کے بغیر ممکن نہیں۔ اقبال ملٹن کے ہم نوا ہیں:۔

> "میری نظروں میں ایک طاقتور اور شاندار قوم کی تصویر پھرتی ہے ایسی قوم
> جو ایک طاقتور آدمی کی طرح جاگ اُٹھی ہو اور اپنی شکست ناآشنا زلفوں
> کو جنبش دے رہی ہو، میرے سامنے ایک عظیم الشان جوان شاہین
> دوپہر کے سورج سے آنکھ ملا رہا ہے اور اپنی بند آنکھوں کی روشنی کو
> پھر روشنی کے ابدی چشمہ سے سیراب کر رہا ہے۔"

اقبال اپنا جو پیغام لائے ہیں اور وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ بیداری کا سبب ہوگا۔ وہ سمجھتے

ہیں کہ وہ زندگی کے راز سے واقف ہیں اور وہ دنیا کو اس راز سے شناسا کرنا چاہتے ہیں وہ ایک نئی غیرفانی زندگی کا پیغام لائے ہیں لیکن لوگ سنتے اور سمجھتے نہیں اور نہ شاعر کی عظمت کا اعتراف کرتے ہیں۔ ان کی نظمیں گویا ان کا خونِ جگر ہیں، اس خونِ جگر سے وہ اپنے ہمعصروں کی تواضع کرتے لیکن انھیں کوئی نہیں سمجھتا، انھوں نے ایک مشکل کام ہاتھ میں لیا ہے یعنی فلسفہ اور عشق کا اتحاد اور وہ سمجھتے ہیں کہ اس کام میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کا فلسفہ محض چند ہیجان آور خیالات کا مجموعہ نہیں، اسے انھوں نے اپنی رگ رگ میں محسوس کیا ہے۔ انھوں نے جوش کے ساتھ محسوس کیا ہے اور وہ امید کرتے ہیں کہ دوسرے بھی اسی طرح محسوس کریں گے۔ وہ عشق جو اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں، وہ عشق جو انھیں سکون نا آشنا بنائے ہوئے ہے الفاظ کے آئینہ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ان کی نظمیں گویا ایک مہین شفاف لباس ہے جس میں سے عشق صاف چمکتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ شعلۂ عشق کی جلن اپنے دل میں محسوس کرتے ہیں لیکن یہ معلوم نہیں کہ یہ آتا کہاں سے ہے، ساری چیزیں فانی ہیں۔ انسان موت کے بعد اسی خاک میں مل جاتا ہے جس سے وہ پیدا ہوا ہے لیکن یہ عشق اسے بتاتا ہے کہ اس میں کوئی ایسی چیز بھی ہے جو خاک سے نہیں بنی ہے، جو فانی نہیں، جو الوہیت در کنار ہے۔ انھیں پرواز اسی عشق نے سکھائی ہے اور اب وہ قفس میں بند نہیں رہ سکتے۔ اقبالؔ اسی عشق کے گیت گاتے ہیں لیکن وہ بات صاف صاف نہیں کرتے ان کا طریقۂ استعارہ کا رنگ لئے ہوئے ہے، وہ رنگین نقوش استعمال کرتے ہیں۔ ان کے معانی ننگی تلوار نہیں چھپا ہوا خنجر ہیں۔

اکثر اقبالؔ شاعر کے نام سے انکار کرتے ہیں۔ فلسفہ انھیں دعوت دیتا ہے اور

وہ ان فلسفیانہ خیالات کا بیان کرتے ہیں جنھیں وہ قیمتی سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ وہ شاعر نہیں، انھیں کچھ کہنا ہے اور وہ شاعری کو محض اظہار خیال کا ذریعہ بناتے ہیں۔ شاید اس لئے کہ وہ مختصر، پرزور، مؤثر اور یادگار پیرایہ میں اپنے خیالات کا بیان کر سکیں۔ میں شاعری نہیں کرتا۔ مجھے فن کے لطیف نکات سے واقفیت نہیں۔ اس قسم کے جملے اکثر ملتے ہیں۔ یہ ہے اقبال کا نظریۂ فن اور یہ تھے شاعری کے متعلق ان کے خیالات وہ نقاد نہ تھے اس لئے وہ نقاد کے طریقوں سے واقف نہیں، فن کو پوری طرح سے سمجھنے کے لئے اُسے اس سے علیحدگی اختیار کرنی چاہیئے۔ اگر کوئی تصویر پہلے سے ہمارے دماغ میں موجود ہے تو پھر غلطی کا احتمال ہے۔ فلسفہ خصوصاً ایسا فلسفہ جو کائنات اور زندگی کے اسرار کو ظاہر کرنا چاہتا ہے، ہمارے خیالات کو ایک خاص رنگ میں رنگ دے گا اور یہ رنگ ہمارے سارے خیالات و بیانات میں نظر آئے گا۔ پہلے سے بنائے ہوئے تصوّر کی روشنی میں فن کو سمجھنا اس کے اسرار سے واقف ہونا دشوار ہے میں کہہ چکا ہوں کہ اقبال فلسفی تھے یا یوں کہیئے وہ چند فلسفیانہ خیالات کو پھیلانا چاہتے تھے اس لئے وہ فن کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھتے ہیں۔ وہ فن کو فلسفۂ خودی میں پیوست کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں مجھے اقبال کے فلسفۂ خودی، اس کے معنی، اس کی اہمیت سے بحث نہیں یہ سمجھنا بھی کچھ مشکل نہیں کہ اقبال نے کیوں نظریہ کو اپنے خیالات کے نظام میں جگہ دی ہے لیکن نتیجہ تشفی بخش نہیں۔ ہر چیز، شاعری، موسیقی، سیاسیات اور مذہب کی قیمت یہی ہے کہ وہ خودی کو برقرار رکھیں ورنہ ان کی خواب و خیال سے زیادہ وقعت نہیں۔ جو خودی کے اسرار سے واقف ہیں۔ وہ اپنی جادو بھری طاقت سے ایک چشمہ کو بحرِ ذخار بنا سکتے ہیں۔ خودی سے ہماری زندگی روشن ہے۔ زندگی خودی کا

نشہ، خودی کا شعلہ، خودی کا "ہونا" ہے۔ خودی نے شاعری اور موسیقی کی دنیا بنائی ہے، یہ چند مثالیں تھیں ہر جگہ اسی قسم کے خیالات نظر آتے ہیں۔ ظاہر ہے اقبالؔ کے نظریۂ فن میں ان کے نظریۂ خودی کی آمیزش ہے اس لئے یہ تشفی بخش نہیں ہو سکتا۔

افسوس ہے کہ اقبالؔ نے اپنے تنقیدی خیالات نثر میں نہیں ظاہر کئے۔ تنقید کے لئے شعر کا ذریعہ کچھ زیادہ موزوں نہیں۔ اس صورت میں خیالات کو صفائی اور اختصار کے ساتھ بیان کرنا ممکن نہیں۔ الفاظ صحیح طور پر مستعمل نہیں ہوتے ہیں روزمرہ کی گفتگو میں ہم اپنے خیالات کو بے کم و کاست بیان نہیں کرتے ہیں، اس میں اس کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ ہماری باتیں غیر متعین سی ہیں۔ تنقید میں، اس کی ضرورت ہے کہ خیالات کو اس صفائی سے ظاہر کیا جائے کہ غلط فہمی کا احتمال باقی نہ رہے لیکن عموماً نقاد اس کا خیال نہیں کرتے ہیں اس لئے زیادہ تر تنقیدیں صحیح معنوں میں تنقید ہیں نہیں۔ ہماری غیر متعین ذاتی رائیوں کا غیر متعین اظہار ہیں۔ صورت شعر میں یہ نقص زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے۔ وزن اور قافیہ کی ضرورتوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے الفاظ کا استعمال ہوتا ہے۔ صفائی اور بے کم و کاست اظہار خیال کا خیال نہیں ہوتا۔ پھر شاعری کرنے کی خواہش سے اور مشکلیں پیش آتی ہیں۔ کوئی حسین لفظ، کوئی نیا استعارہ کوئی دلچسپ نقش غول بیاباں کی طرح شاعر کو پریشان و سرگردان کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ کبھی اچھے شعر تو نکل جاتے ہیں لیکن اچھی تنقید نہیں ملتی۔ اقبالؔ کی ان نظموں پر نظر ڈالنے سے جن میں انھوں نے تنقیدی خیالات نظم کئے ہیں یہ بات ظاہر ہو جائے گی کہ جس قسم کی زبان کا وہ استعمال کرتے ہیں وہ سائنٹفک بیان کے لئے موزوں نہیں کیونکہ اس میں صحت بیان ممکن نہیں۔ یہ زبان رنگینی اور تخیل کی حامل ہے لیکن غیر متعین بھی

ہے۔ یہ تو ہر شخص پر ظاہر ہے کہ اقبال کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ انھوں نے غور و فکر کیا ہے اور کچھ نتیجوں پر پہنچے ہیں اور ان نتیجوں کو وہ قارئین تک پہنچانا چاہتے ہیں لیکن صاف منطقی، سائنٹفک بیان کے بدلے رنگین، شاعرانہ اور غیر متعین بیانات ملتے ہیں۔

فلسفیانہ رنگ آمیزی سے قطع نظر جسے مغربی تنقید سے واقفیت ہے، اسے اقبال کے خیالات نئے معلوم نہ ہوں گے۔ اقبال کے ہر خیال کے لئے کوئی مغربی مثال پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ شبلی سے چند اقتباسات کافی ہوں گے۔ متشابہت اس قدر قریبی ہے کہ مزید بحث کی ضرورت نہیں:۔

"شاعری الوہیت کی حامل ہے، یہ علم کا مرکز بھی ہے اور دائرہ بھی۔ اس کوزے میں سارے سائنس بند ہیں اور سائنس شاعری کا کاسہ لیس ہے۔ ...... شاعری عقل نہیں جسے ہم اپنی مرضی کے مطابق استعمال کر سکیں۔ دنیا میں جو حسین ترین چیزیں ہیں۔ انھیں شاعری ابدیت بخشتی ہے ..... الوہیت کا جو انسان میں جلوہ ہوتا ہے اسے شاعری فنا ہونے سے بچاتی ہے ...... شاعری سارے خیالات کو حسین بناتی ہے۔ یہ حسین چیزوں کے حسن کو زیادہ حسین بناتی ہے اور بد نمائی کو حسن میں تبدیل کرتی ہے ..... جس چیز کو یہ چھوتی ہے اسے بالکل بدل دیتی ہے ..... ہر شے کی زندگی دیکھنے والے پر منحصر ہے ..... شاعری ہمیں اس دنیا کا باشندہ بنا دیتی ہے جس کے مقابلہ میں یہ جانی ہوئی دنیا بے ڈھنگی معلوم ہوتی ہے ...... یہ ہماری آنکھوں سے پردہ ہٹا کر ہمیں زندگی کے حیرت انگیز حسن کا جلوہ دکھاتی ہے ..... کسی بزرگ قوم کی بیداری

اس کے خیالات اور نظم ونسق میں حسین تغیر پیدا کرنے میں شاعری نقیب ساتھی اور پیرو کا کام کرتی ہے..... شعرا جو سمجھ میں نہ آنے والے وجدان کے حامل ہیں وہ ایک آئینہ ہے جس میں مستقبل اپنا عکس حال میں ظاہر کرتا ہے، وہ الفاظ ہیں جو ایسی حقیقت کا انکشاف کرتے ہیں۔ جو ان کی سمجھ سے باہر ہے وہ فوجی موسیقی کی طرح جنگ کے لئے ابھارتے ہیں لیکن اس جوش و ولولہ کو محسوس نہیں کرتے جو ان کی دین ہے وہ لوگوں کو متاثر کرتے ہیں لیکن خود متاثر نہیں ہوتے، وہ عالم کے فرمانروا ہیں جنھیں دنیا تسلیم نہیں کرتی۔"

پروفیسر مجنوں گورکھپوری

ادب کی جدلیاتی ماہیت

آج کل ادب اور ادبی تنقید کے سلسلہ میں اتنی متعدد، مختلف اور اکثر باہم متضاد رائیں سننے اور پڑھنے میں آ رہی ہیں کہ ایک معمولی استعداد کا آدمی جو کسی خاص جماعت اور اس کے عقائد و نظریات سے کوئی خاص لگاؤ نہ رکھتا ہو کچھ حواس باختہ ہو کر رہ جاتا ہے، اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا مانے اور کیا نہ مانے۔ ادب کے متعلق اس وقت جو اصولی بحث اٹھائی جاتی ہے وہ آخر میں خلط مبحث ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور اس کا سبب اس کے سوا کچھ نہیں کہ زندگی کی جو نئی قدریں پیدا ہو رہی ہیں ان سے ہم ابھی اچھی طرح مانوس نہیں ہو سکے ہیں۔ ہم زندگی کے مفروضات اور مسلمات پر نظر ثانی کرنے لگے ہیں، لیکن ابھی ہم صحیح طور سے یہ نہیں سمجھ سکے ہیں کہ اگر پرانے اصول و روایات کو منسوخ کر دیا جائے تو ان کی جگہ کیا ہو۔

اس وقت زندگی اور ادب کے متعلق جو خیالات رائج ہیں ان کو مجموعی طور پر دو مدرسوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو وہ لوگ ہیں جو زندگی کے کسی شعبہ میں کسی قسم کا تغیر گوارا نہیں کر سکتے، اور ہر چیز کو جوں کا توں اور جہاں کا تہاں دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہ لوگ کسی طرح کی نقل و حرکت جانتے ہی نہیں، یا پھر الٹے پاؤں چل کر ماضی میں پناہ لینا چاہتے ہیں۔ ان کی سمجھ میں اتنی سی بات بھی نہیں آتی کہ کسی ایک نقطے پر ٹھہرا رہنا یا پیچھے کی طرف حرکت

کرنا زندگی کا دستور نہیں ہے، اور فطرت کبھی اس پر راضی نہیں ہو سکتی اگر ایسا ممکن ہوتا تو آج ماضی ماضی نہ ہوتا اور مستقبل کے کوئی معنی نہ ہوتے۔ دوسری طرف نئی نسل کے لوگ ہیں جو تغیر اور انقلاب اور ترقی کو زندگی اور ادب دونوں کی لازمی خصوصیت سمجھتے ہیں، اور مستقبل کو ماضی اور حال دونوں سے بہتر اور زیادہ خوشگوار تصور کرتے ہیں۔ اس نئی جماعت میں ایسوں کی تعداد کافی ہے جو حیات انسانی کی تواریخ اور اس کے فلسفہ کو سمجھے ہوئے ہیں، اور اس کی اصل و غایت کا صحیح تصور رکھتے ہیں۔ لیکن اسی گروہ میں ایسے لوگ بھی ہیں جو انقلاب اور ترقی کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتے، اور بعض رائج الوقت الفاظ اور فقروں مثلاً "ادب اور انقلاب" "ادب اور سماج" "ادب اور روح عصر" "ادب برائے زندگی" "اشتراکی ادب" وغیرہ کو بغیر سوچے سمجھے ہوئے اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ آدمی عقل گم ہو جاتی ہے، اور معمولی سے معمولی بات گورکھ دھندا بن جاتی ہے۔ اس وقت ادب کے متعلق جو اصولی اختلافات اور نظری تصادم نظر آ رہا ہے اس کا سبب اگر ایک طرف پرانے تصوّر کا جمود اور صلابت ہے، تو دوسری طرف نئے تصور کی غلط نمائندگی بھی ہے۔

ادب کے نئے تصور کی ابتدا مارکس کے فلسفہ سے ہوتی ہے، اور اس کا تعلق اس عالمگیر اقتصادی تمدنی تحریک سے ہے جو اشتراکیت کے نام سے یاد کی جاتی ہے مارکس مادہ کی اولیت کا قائل تھا، اور اس کا فلسفہ مادیت کہلاتا ہے۔ لیکن اس مادیت اور قدیم مادیت کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ مارکس مادہ کو متحرک بالذات مانتا ہے۔ حرکت مادہ کی فطرت ہے اور تغیر، انقلاب اور ترقی اس کی دائمی غایت ہے۔ مادہ حرکت کرتا ہے اور یہ حرکت جدلیاتی ہوتی ہے، یعنی ایک صورت خود اپنی تردید کرتی ہے اور اس تردید سے پھر نئی صورت پیدا ہوتی ہے جو پہلی صورت سے بہتر ہوتی ہے۔ گویا مثبت سے

منفی اور منفی سے نیا مثبت وجود میں آتا ہے، اور اس مثلثی حرکت کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔ حرکت مادی ایک مسلسل اور غیر متناہی ارتقائی تواریخ ہے۔ مادہ کے اس نئے تصور کو اگر مان لیا جائے تو وہ تمام اختلافات ختم ہو جاتے ہیں جو مادہ اور نفس، جسم اور روح، خارجی داخلی اور عملی اور تصوری کے بے بنیاد امتیاز کی بنا پر پیدا ہو گئے ہیں، اس لئے کہ مادہ اور شعور میں دراصل کوئی تضاد ہے نہیں۔ شعور مادہ کے اندر موجود ہے اور اس کی ازلی اور ابدی خصوصیت ہے۔ مادہ کے ساتھ شعور بھی ادنیٰ سے اعلیٰ کی طرف مائل ہے اور مسلسل ارتقائی منازل طے کرتا چلا آرہا ہے۔ مارکس کا فلسفہ ایک تاریخی ردعمل تھا اس بڑھتی ہوئی تصوریت اور مادرائیت کے خلاف جو ہم کو صرف ہوا اور بادل میں تیرنا سکھا رہی تھی، اور ہماری ٹھوس اور سنگین دنیا کو تجزات میں تحلیل کر رہی تھی۔ اس لئے مارکس نے مادہ پر اس قدر زور دیا اور اپنے نظریے کو مادیت کہنا ضروری سمجھا۔ ہمارے خیال میں مارکس کے مدرسۂ فکر کو صرف "جدلیت" کہنا کافی ہوتا، اگر ہیگل اور اس کے شاگرد اپنے تصوریت کو جدلیاتی تصوریت نہ کہہ چکے ہوتے۔ ان متصورین کی تعلیم یہ تھی کہ مادہ تصور کے تابع ہے، اور شعور وجود کو متعین کرتا ہے۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی ٹانگوں کی بجائے سر کے بل کھڑا ہو جائے۔ مارکس نے اس غیر فطری صورت حال کو درست کیا، اور یہ کہہ کر پھر ٹانگوں کے بل کھڑا کیا کہ اصل حقیقت وجود ہے اور شعور وجود کا تابع ہے۔ جوں جوں وجود ترقی کرتا اور سدھرتا جائے گا، شعور بھی اسی نسبت سے رچتا اور درجہ بدرجہ اور منزل بہ منزل زیادہ مہذب اور زیادہ مکمل ہوتا چلا جائے گا۔ اب حیات انسانی اور اس کے اقتصادی اور تمدنی نظام کو اس جدلیاتی روشنی میں دیکھا جائے تو ہم چند نہایت واضح اور ناقابل تردید نتائج پر پہنچتے ہیں۔

انسان جماعت پسند جانور ہے۔ روز اول ہی سے اس نے اپنی زندگی کو اجتماعی ہیئت۔ یا سماج کی صورت میں منظم کرنا شروع کیا' اور اجتماعی ہیئت بھی کل نظام فطرت کی طرح جدلیاتی قانون کے ماتحت عہد بہ عہد بدلتی اور پہلے سے بہتر اور زیادہ پیچیدہ صورت اختیار کرتی گئی۔ ایک سماجی نظام نے اپنے مقدر کی تکمیل کر چکنے کے بعد خود اپنے اندر سے اپنی شکست کے اسباب پیدا کئے اور اپنے سے بہتر نظام کے لئے جگہ خالی کی اسی طرح قبائلی نظام سے سامنتی نظام اور سامنتی نظام سے صنعتی یا مہاجنی نظام پیدا ہوا اور اب مہاجنی یا سرمایہ دارانہ نظام اپنا دور ختم کر چکا ہے' اور اس کی جگہ اشتراکی نظام لینے والا ہے جو پرولتاری یا مزدوروں کا نظام ہوگا۔ ہم اس کو پرولتاری اس لئے کہتے ہیں کہ سرمایہ داری سے اسے کو ممتاز کر سکیں' ورنہ اشتراکیت کا نصب العین غیر طبقاتی اجتماعی ہیئت ہے جس میں محنت اور سرمایہ کی آویزش اور مزدور اور ساہوکار کا تصادم باقی نہ رہے۔ انسانی ہیئت اجتماعی اور انسانی تہذیب میں جو تواریخی انقلابات رونما ہوتے رہے ہیں ان کی تمام تر بنیاد ان مادی اسباب پر ہے جن کو اقتصادیات کہتے ہیں انسان کی پہلی ضرورت روٹی ہے اور زندگی کا سارا نظام دراصل اقتصادی بنیاد ہی قائم ہے۔ محنت' پیداوار اور تقسیم انسانی تہذیب کے بنیادی پتھر ہیں۔ ہماری زندگی کی نئی ضرورتوں نے معاشرتی نظام اور اجتماعی ہیئت کو بدلا' اور نئی اجتماعی ہیئت نے ہماری سماجی اور شخصی زندگی میں نئی ضرورتیں پیدا کیں۔ عمل اور رد عمل کا یہ سلسلہ ابتدائے آفرینش سے جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔ دوسرے الفاظ میں انسانی تمدن کی ساری تواریخ دراصل اقتصادی تواریخ ہے۔ یہ کوئی ایسا دعوٰی یا مقولہ نہیں جو ہماری سمجھ میں نہ آئے یا جس کو تسلیم کرنے میں ہم کو کوئی معقول تامل ہو سکے۔ انسان ایک جاندار مخلوق کی حیثیت

سے ترقی کرتا رہا ہے' اور اس کی زندگی کی مختلف ادارے بدلتے اور ترقی کرتے رہے ہیں ۔

مارکس کی تواریخی مادیت کا اصل موضوع تو اقتصادی اور تمدنی حادوث وارتقا رہے،
لیکن اس سے لازمی طور پر ادبیات کا نظریہ بھی متاثر ہوتا ہے ۔ مارکس کہہ چکا ہے کہ وجود شعور کو متعین کرتا ہے ۔ اس کا یہ قول بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ " اپنے ماحول کے ساتھ میرا تعلق ہی میرا شعور ہے " انسان کے خیالات و جذبات اپنے زمانہ کے ماحول کی پیداوار ہوتے ہیں' اور جو مادی اسباب کسی خاص ماحول کی تشکیل کرتے ہیں' ان میں طریقہ پیداوار یا پیداوار کی غرض سے اقتصادی تنظیم سب سے زیادہ اہم بنیادی عنصر ہے ۔ یہ ایک ایسا سادہ دعویٰ ہے جس سے خواہ مخواہ اختلاف کرنے کی کوئی وجہ نہیں ۔ اس سے کس کو انکار ہو سکتا ہے کہ مختلف زمانہ میں لوگوں کے خیالات مختلف رہے ہیں' اور ایک دور کا ادب دوسرے دور کے ادب سے ممتاز ہوتا ہے ؟ اب اگر اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ خارجی اور مادی اسباب وحالات کے ساتھ ہماری ذہنی اور داخلی زندگی بھی نئی شکلیں اختیار کرتی جاتی ہے تو پھر سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی دوسری تاویل کیا ہو سکتی ہے ۔ کیا اس سے کسی کو بھی انکار ہو سکتا ہے کہ ایک ادیب یا فنکار کے تخیلی اختراعات نتیجہ ہوتے ہیں اس تعلق کا' اس میل و گریز کا جو اس کو اپنے زمانہ کی دنیا اور اس کے حالات و واقعات سے ہوتا ہے ؟ ہر تخیلی اکتساب اپنے وقت کی مادی اور حقیقی دنیا کا تخلیقی عکس ہوتا ہے ۔ ادب غیر شعوری نتیجہ ہے ادیب اور خارجی عالم اسباب کے درمیان جہد و پیکار کا ۔ شاعر یا کسی دوسرے فنکار کے اندر جو تخلیقی اُپج پیدا ہوتی ہے وہ درصل ایک مطالبہ ہوتی ہے کہ موجودہ خارجی حقیقت کو بدلا جائے' اور اس کو از سر نو پیدا کر کے پہلے سے بہتر صورت دی جائے ۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ ادیب یا شاعر یا فنکار قصد یا اہتمام کے ساتھ تبلیغی انداز میں ایسا

کرتا ہے۔ اگر اس کی تخلیقی اپج فطری ہونے کی بنا پر غیر شعوری ہوتی ہے، اور وہ بے ساختہ زندگی کی نئی تشکیل میں مددگار ہوتی ہے۔

ادب کے مارکسی یا ترقی پسند نظریئے پر ایک عام اعتراض یہ ہے کہ وہ فنکاری کے تمام کارناموں کو محض عکس بتاتی ہے اقتصادی ضروریات اور اقتصادی محرکات کا۔ یہ ایک نہایت ثقیل قسم کی غلط فہمی ہے۔ ہم کو افسوس کے ساتھ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ بعض غلط اندیش ایسے ہیں جو مارکس اور اس کے افکار کو مسخ کر کے پیش کرتے ہیں۔ مارکس نے کہیں مذہب یا فلسفہ یا ادب کو براہ راست اور شعوری طور پر اقتصادیات کا نتیجہ یا اس سے وابستہ نہیں بتایا ہے۔ یہ سچ ہے کہ زندگی کے مادی اسباب و ذرایع اور ان کی فراہمی کے طریقے ہمارے سماجی، سیاسی اور علمی میلانات پر بہت دور تک اثر انداز ہوتے ہیں، لیکن یہ ایسا ہی ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ پہلی اینٹ کے ٹھیک یا غلط رکھنے پر ایک عالی شان عمارت کا دار و مدار ہو۔ ہم سب جانتے ہیں کہ ایک محل بنیاد سے لے کر مینار و گنبد تک اینٹ، چونہ، گارا اور دوسرے سامانوں سے بنا ہوتا ہے، لیکن محل نہ اینٹ ہے، نہ چونا، نہ گارا، اور نہ محض بنیاد۔ عمارت کی ابتدا بنیاد سے ہوتی ہے لیکن ہم تو آراستہ اور پیراستہ کمروں میں رہتے ہیں اور مشکل ہی سے کبھی یہ خیال ہوتا ہے کہ پہلے بنیاد پڑی ہوگی، اور پھر مسالوں اور دوسرے تعمیری سامانوں سے ساری عمارت تیار ہوئی ہوگی۔

مارکس کا ہم خیال اور شریک کارانگلز ہے۔ بلاخ (J. BLOCK) کو ایک خط میں لکھتا ہے: "تواریخ کے مادی تصور کے مطابق جو عنصر تواریخ کا رخ متعین کرتا ہے وہ اصلی و مادی زندگی میں تخلیق اور تخلیق ثانی یعنی پیداوار اور چیدہ اوار جب مید

(PRODUCTION AND REPRODUCTION) ہے۔ اس سے زیادہ نہ مارکس نے کبھی دعویٰ کیا نہ میں نے۔ اس لئے اگر کوئی اس کو توڑ مروڑ کر یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اقتصادی عنصر ہی اکیلا اور آخری محرک یا مؤثر عنصر ہے تو وہ اس کو (اصل دعویٰ) کو ایک بے معنی، خیالی اور بے تک فقرہ کی صورت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اقتصادی صورت حال بنیادی چیز ہے، لیکن مختلف اور متعدد بالائی تعمیریں بھی، مثلاً طبقاتی جدوجہد کی سیاسی صورتیں اور اس جدوجہد کے نتائج، کامیاب مقابلہ کے بعد فاتح طبقہ کے قائم کئے ہوئے دستور قوانین، اور پھر ان تمام واقعی سعی و پیکار کے مقابل فریقوں کے دماغ پر جو اضطراری اثرات ہوتے ہیں، یعنی سیاسی، قانونی، فلسفیانہ نظریات، مذہبی خیالات اور اُن کا ترقی کر کے ادعائی مدرسوں کی شکل اختیار کر لینا، یہ سب تاریخی مسابقات پر اپنا اپنا اثر ڈالتے ہیں، اور اکثر اوقات ان مسابقوں کی شکل متعین کرنے میں غالب اور نمایاں حصہ لیتے ہیں۔"

اس بیان سے واضح ہو گیا کہ خارجی اور مادی حالات ہمارے خیالات و افکار کی تشکیل کرتے ہیں اور ہمارے خیالات و افکار خارجی اسباب و حالات کو بدلنے اور پہلے سے بہتر بنانے میں مدد کرتے ہیں۔ اقتصادی اور سماجی نظام ادب پر اپنا اثر ضرور ڈالتا ہے، لیکن پھر اپنی جگہ ادب بھی نئے نظام کا رُخ متعین کرتا ہے۔ اور عمل اور ردِ عمل کا یہ سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا۔ اقتصادیات ادب کی اندرونی ترکیب میں داخل ہے، لیکن ادب اقتصادیات کا غلام نہیں ہے۔ خود مارکس اس حقیقت سے آگاہ تھا کہ کسی تاریخی عہد کی تہذیب یا فنکاری اجتماعی ارتقا کی کسی مخصوص ہیئت کی آئینہ داری کرتے ہوئے بھی ایسا جمالیاتی اثر پیدا کر سکتی ہے جو اس تاریخی ماحول سے بلند و برتر ہو۔ دنیا کے ادبیات اور فنون لطیفہ کے بڑے بڑے شہ پاروں کے غیر فانی ہونے کا راز یہی ہے کہ وہ ایک دور

اور ایک ماحول کی حقیقتوں کو ان کی اپنی سطح سے بلند کر کے نئی سطح پر از سرِ نو پیدا کرتے ہیں، اور زندگی کی ارتقائی تخلیق کے محرک ثابت ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ہومر۔ سفوکلیز۔ ورجل۔ ڈانٹے۔ شیکسپیر۔ سعدی۔ حافظ۔ نظیری۔ میر۔ غالب۔ میر حسن۔ میر انیس۔ حالی۔ وغیرہ آج صرف الماری کے خانوں کی زینت ہوتے، اور اب ان کو کوئی نہ پڑھتا۔ اس اعتبار سے ہم کو ماننا پڑتا ہے کہ ہمارا جمالیاتی تجربہ ایک حد تک خود مختار قوت ہے۔ یہ بھی جدلیات ہی کا کرشمہ ہے کہ اقتصادی غیر اقتصادی ہو کر آخر میں جمالیاتی ہو جائے۔ اور اس طرح کہ پھر اس کی اصلی صورت کے آثار کہیں نظر نہ آئیں۔ ان تمام باتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہم کو اپنے ادیبوں اور شاعروں سے یہ مطالبہ کرنے کا حق ہے کہ وہ جو کچھ اپنے دل و دماغ سے پیدا کریں۔ وہ خلا کی پیداوار نہ معلوم ہو۔ اگر ان کے کارناموں میں ۱۹۱۴ء کی جنگ یا قدر سے پہلے کی مہک ایسی ہوگی۔ تو ان کی قدر اور وقعت حنوط شدہ لاشوں سے زیادہ نہ ہوگی۔ ہمارے ادب میں اس بحرانی تشنج کی علامتیں ہونا چاہئیں جو صرف سرمایہ داری اور صنعتی نظام کے اندرونی اور بیرونی تناقضات سے پیدا ہو سکتا ہے اور اس کو حامل ہونا چاہیئے زندگی کی ان نئی قدروں کا جو ان تناقضات کا لازمی نتیجہ ہیں۔ یعنی ہمارے ادب میں بیک وقت موجودہ زندگی کے بگڑے ہوئے خمیر اور آئندہ زندگی کے اٹھتے ہوئے خمیر دونوں کی جھلک ہونا چاہیئے۔ یہی ہے انقلابی ادب اور یہی ہے ترقی پسند ادب۔ لوگوں نے خواہ مخواہ سمجھ رکھا ہے کہ ترقی پسند ادب کے سر پر سینگ ہوتے ہیں اور وہ حملہ کرنے کے بہانے ڈھونڈا کرتا ہے۔

یہاں بجا طور پر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ ادب کس حد تک پروپگنڈا یا آلۂ نشر ہوتا ہے۔ یہ تو کھلی ہوئی سی بات ہے کہ ہر ادیب کچھ نہ کچھ خیالات رکھتا ہے جن کو

وہ پیش کرتا ہے، اور ہر ادبی پارہ کسی نہ کسی خیال یا نقطۂ نظر کی اشاعت ہوتا ہے۔ یہ بھی مسلمات ہے کہ ہر ادیب اپنے محسوسات و افکار کو کسی نہ کسی اعتبار سے عوام کے لئے مفید اور باعث خیر سمجھتا ہے، ورنہ وہ اُن کی اشاعت کی تحریک اپنے اندر نہ پاتا۔ لیکن ادب اس معنی میں پروپیگنڈہ نہیں ہوتا جس معنی میں کسی اخبار کا اداریہ پروپیگنڈا ہوتا ہے۔ ادب جماعتی اور طبقاتی خصوصیات کا حامل ہوتے ہوئے بھی محض ڈھنڈورا نہیں ہوتا۔ ادب اپنے عہد اور اپنے اجتماعی نظام کی پیداوار بھی ہوتا ہے اور دونوں سے ماورا بھی، ورنہ وہ انقلاب اور ترقی میں معاون نہیں ہو سکتا۔ ادب کو ٹھوس اور سنگین حقیقت سے پیچھے نہ رہنا چاہیئے۔ اس کو زندگی کیساتھ ہونا چاہیئے، اور جو ادب زندگی کے ساتھ ہوگا، وہ ایک ہی وقت میں ماضی کی یادگار، حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہوگا۔ اقبالؔ کی شاعری اگر ہم اُن کی ملت پرستی سے قطع نظر کرلیں تو بہت کافی حد تک اس کی کامیاب مثال ہے جو بیک وقت ماضی کی مقدس میراث، حال کے اکتسابات اور مستقبل کے امکانات کا صحیح مرقع ہے۔

نئی نسل کے بعض جوشیلے نوجوان ترقی کے یہ معنی سمجھتے ہیں کہ ماضی سے بالکل رشتہ توڑ لیا جائے، اور اسلاف کے کارناموں کو حرفِ غلط سمجھ کر بھلا دیا جائے۔ یہ ممکن نہیں ترقی نام ہے تواریخی تسلسل کا۔ ماضی کے پیٹ سے حال اور حال کے پیٹ سے مستقبل پیدا ہوتا ہے۔ ترقی کی بنیاد گزشتہ اور موجودہ اکتسابات پر ہوتی ہے۔ ماضی کو اپنے سر کا بھوت بنا لینا تو یقیناً آسیب کے قسم کی بیماری ہے، لیکن ماضی سے یکسر انکار کر دینا بھی وہ دماغی عارضہ ہے جس کو اصطلاح میں نسیان کہتے ہیں۔ ہم رجعت کے بغیر بھی ماضی کی قدر کر سکتے ہیں، اور اس کے صالح عناصر کو مستقبل کی تعمیر میں لگا سکتے ہیں۔ تواریخی مادیت کا پہلا سبق یہی ہے کہ ایک نظام اور دوسرے نظام کے درمیان ربط و تسلسل ہوتا ہے۔

ایک تمدن گزشتہ تمدن کی ارتقائی صورت ہوتا ہے، اور آئندہ تمدن کا پس منظر گویا ہر تمدن مخلوق بھی ہوتا ہے اور خالق بھی۔ ہم کبھی اس بات پر دھیان نہیں دیتے، ورنہ ہم کو اسلاف کے کارناموں میں ایسے ارتعاشات محسوس ہو سکتے ہیں جو صاف پتہ دیتے ہیں کہ آئندہ نسل کے کارنامے کیسے ہوں گے۔ اور اگر گوش ہوش سے کام لیا جائے تو انقلابی سے انقلابی ادب میں ہم کو اسلاف کی روایتی آواز کی گونج واضح طور پر سنائی دے گی۔ ادب کا کام یہ ہے کہ وہ اپنے آبائی میراث قبول کرے، اور اس کو صحیح طور پر کام میں لاکر ترقی کے نئے اسباب مہیا کرے، اور آنے والی نسل کے لئے پہلے سے بڑی میراث چھوڑ دے۔ ورڈ سورتھ نے ایک جگہ لکھا ہے :۔ "ایک روحانی برادرانہ اتحاد مُردوں اور زندوں کو یعنی ہر زمانے کے نیک نفس، دلاور اور دانشمند افراد کو باہم مربوط کئے رہتا ہے۔ ہم لوگ بھی اس برادری سے خارج نہیں کئے جائیں گے۔" مولٹن، شیکسپیئر پر لکھتے ہوئے بڑی بصیرت کے ساتھ کہتا ہے "ادب کی ہر صنف ایک پورے ادبی سلف کی وارث ہوتی ہے۔" یہ سب باتیں ایسی حقیقتیں ہیں جن سے انکار کرنا تواریخ کی اصلیت سے انکار کر دینا ہوگا۔ ہم کو کبھی بھی اس حقیقت کو نظر انداز کرنا نہ چاہیئے کہ زندگی کے دوسرے اکتسابات کی طرح ادب بھی بیک وقت وارث اور مورث دونوں ہوتا ہے۔ لیکن یہ بھی یاد رہے کہ ہم ماضی کو بہر حال ماضی سمجھتے ہیں، اور کسی طرح یہ گوارہ نہیں کر سکتے کہ وہ حال اور مستقبل کے مائل بہ ترقی حرکات میں خلل انداز ہوتا رہے۔

ہمارا ایک مطالبہ یہ ہے کہ ادب کو جماعتی ہونا چاہیئے اس نے ایک طرف تو ہمارے مخالفوں کو مغالطہ میں ڈال کر اعتراض کے لئے نیا بہانہ پیدا کر دیا ہے، دوسری طرف خود ہماری جماعت میں کچھ معصوم اور کچھ دیوانے ایسے ہیں جنہوں نے اس نعرہ کا نہ جانے کیا

مطلب سمجھ رکھا ہے۔ اپنے مخالفوں کو ہم صرف اتنا یاد دلا دینا چاہتے ہیں کہ ادب کو جماعتی ہونا ہی نہیں چاہتے بلکہ وہ جماعتی ہوتا بھی ہے۔ کسی ملک میں کوئی دور ہم کو ایسا نظر نہیں آتا جس میں ادب نے کسی مخصوص جماعت کے خیالات اور جذبات و میلانات کی ترجمانی نہ کی ہو۔ ہر ادیب اپنی ساری انفرادیت لیے ہوئے فکر اور اسلوب دونوں میں کسی نہ کسی مدرسہ سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتا ہے۔ اُردو شاعری کی تواریخ میں ذرا دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کو یاد رکھئے۔ اور پھر دور کیوں جائیے۔ اپنے ہی زمانہ پر نظر ڈالئے۔ ترقی پسند جماعت کے ادبی اختراعات کو دفتر بے معنی سمجھ کر دریا بُرد بھی کر دیجئے تو بھی معترض جماعت، جس کو ہم غیر ترقی پسند اس لئے کہیں گے کہ وہ رجعت پسند کہنے سے کچھ زیادہ خوش نہیں ہوتی، اس وقت جو کچھ ادبی تخلیق کر رہی ہے اُس کا تعلق بھی اُس کی اپنی جماعت ہی سے ہوتا ہے ادب کا تعلق ہمیشہ کسی نہ کسی جماعت سے رہے گا اور ادیب کو بہر حال کسی نہ کسی حد تک جانبدار رہنا ہے۔ اب ہم اس جماعت کا ساتھ دیں، جو مستقبل کی سمت آگے بڑھتی جا رہی ہے، یا اس جماعت کے ساتھ رہیں جو یا تو جہاں کی تہاں رہنا چاہتی ہے یا الٹے پاؤں واپس جانا چاہتی ہے؟ یہ اپنی اپنی سمجھ اور اپنی اپنی ہمت پر منحصر ہے جو لوگ زندگی کی ارتقائی ماہیت سے آگاہ ہیں وہ پسپائی اور قیام دونوں کو باعثِ ننگ سمجھیں گے لیکن یہ بھی سمجھ لیجئے کہ ہر وقت "جماعت" "جماعت" چلاتے رہنا بھی ادب نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو آج ہر اخبار ادبی کارنامہ اور ہر مبلّغ ادیب ہوتا۔ ادب جماعتی تو ہوتا ہے، لیکن وہ ادب اُسی وقت ہوتا ہے جب وہ جماعت کی سرحد سے کچھ آگے اور اُس کی سطح سے کچھ بلند بھی ہو۔

مارکسی تنقید میں ایک زبردست اُلجھن اجتماعی اور انفرادی کے اختلاف سے

بھی پیدا ہو گئی ہے۔ ادب یقیناً اجتماعی شعور کی پیداوار ہے اور دور بہ دور ادب میں اجتماعی مواد کا اضافہ ہوتا گیا۔ ادب کا میلان زندگی کے عام میلان کی طرح شخصی سے جمہوری کی طرف بڑھتا رہا ہے، اور ابھی بڑھتا جائے گا۔ ہمارے عام تمدنی اور سماجی نظام کے ساتھ ہمارا ادب بھی روز بہ روز زیادہ جمہوری ہوتا جائے گا۔ لیکن ادب محض کسی خاص ہیئت اجتماعی کا اضطراری نتیجہ نہیں ہوتا۔ اُس کی تخلیق میں افراد کے ذاتی ارادوں کو بھی بہت بڑا دخل ہوتا ہے، اور افراد کے ارادے اس اعتبار سے تو مجبور ہیں کہ وہ خاص ماحول کی مخلوق ہیں، لیکن اس اعتبار سے وہ آزاد ہیں کہ وہ نئے ماحول کی تشکیل کرتے ہیں۔ ادیب گزشتہ اور حال کی نسبت سے تو مجبور ہوتا ہے، لیکن مستقبل کی سمت میں آزاد ہوتا ہے۔ ہم کو افراد کے انفرادی کردار کی قدر اور اس کی اہمیت کو تسلیم کرنا ہے، ورنہ فکر و اسلوب میں وہ تنوعات باقی نہ رہیں گے جن کے بغیر ادب ایک ریگستان ہو کر رہ جائے گا۔ افراد کو ماحول اور جماعت دونوں سے ایک حد تک آزاد ماننا پڑے گا۔ مارکس کے فلسفہ کا مرکز انسان ہے۔ قدیم یونانی حکیم کے قول کے مطابق انسان تمام اشیا کا پیمانہ ہے۔ پھر ظاہر ہے کہ انسان بے درد اقتصادی قوت کے ہاتھ میں محض بے بس پتلا نہیں ہو سکتا۔ یہ سچ ہے کہ مادی قوتیں انسان کو بدلتی آئی ہیں، لیکن یہ بھی کچھ کم سچ نہیں کہ انسان اپنے ارادہ سے مادی قوتوں کو بھی بدلتا چلا آیا ہے۔ انسانی ہستی روز بروز زیادہ مہذب ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ آزاد اور خود مختار بھی ہوتی گئی ہے۔ ادیب کے لئے انفرادیت کا ایک پیمانہ نہ صرف جائز ہے، بلکہ ضروری بھی ہے، لیکن انفرادیت کے یہ معنی نہیں کہ ہم پاؤں کی بجائے سر کے بل کھڑے ہو جائیں، یا دو ٹانگوں پر چلنے کے بجائے قلابازیاں کھاتے چلیں۔ ادیب کی آزادی کا یہ مطلب نہیں کہ اس کی ہر بے ہیئت اور بے تک بدعت ادب کے نام

سے قبول کرلی جائے ادب میں "ہیں" کا عنصر یقیناً لازمی ہے لیکن "ہم" کے شعور کو ایک لمحہ کے لئے بھی محو نہیں کیا جا سکتا۔

آخر میں ہم کو اپنے ادب کو ایک مہلک غلط میلان سے بچانا ہے۔ یہ ایک ایسا خطرہ ہے جو عصر حاضر کے ساتھ مخصوص ہے۔ ہمارے ادیب اسلوب کو کچھ غیر اہم سمجھنے لگے ہیں۔ وہ مواد کو اسلوب سے الگ کر کے اُس پر زور دیتے ہیں، جو ایک فعل عبث ہے۔ بے اسلوبی جدید ادب کی ایک مستقل شان ہو گئی ہے۔ ہمارے نئے ادیبوں کو اس راز سے آگاہ رہنا چاہئے کہ مواد اور اسلوب لازم ملزوم ہیں، اور زندہ ادب میں ان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اسلوب کوئی باہری چیز نہیں ہے، بلکہ مواد کے ساتھ ادب کی اندرونی ترکیب میں داخل ہے اور ادب میں زندگی اور بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اسلوب سے مواد میں جان آتی ہے ہر قوت اظہار کے بعد حقیقت ہوتی ہے۔ اور اظہار کے معنی یہ ہیں کہ کوئی مخصوص موزوں صورت اختیار کی جائے۔ پرانے اسالیب کی غلامانہ تقلید تو یقیناً ہمارے حق میں موت کا حکم رکھتی ہے لیکن نئے مواد کے لئے نئے موزوں اسالیب جو اتنی توانائی رکھتے ہوں کہ مواد کو جاندار بنا سکیں نہایت ضروری ہیں، ورنہ ادیب کی کوئی کوشش ادبی کہے جانے کی مستحق نہ ہوگی فکر اور اسلوب ایک راگ کے دو سُر ہیں جن کے مل کر ایک ہو جانے ہی سے راگ پیدا ہو سکتا ہے اور جن کے بغیر راگ کا تصور نہیں ہو سکتا۔ ادب میں ہم کو پرانے اسالیب سے بھی کام لینا ہے اور نئے فکری میلانات کے مطابق نئے اسالیب بھی ایجاد کرنا ہے، لیکن بے سوچی سمجھی بے قرینہ بدعت کو ہم اسلوب نہیں کہہ سکتے۔ اسلوب تو وہ ہے جس کو خود مواد متعین کرے، مگر جب یہ اسلوب وجود میں آجائے تو ایسا ہو کہ مواد کی زندگی کا ضامن ہو سکے۔

اب آئیے ہم اپنی تمام کہی ہوئی باتوں کو سمیٹ کر اجمالی طور پر دیکھیں کہ ادب کیا ہے۔

عام زندگی کی طرح ادب کی فطرت میں بھی دوئی اور تضاد نظر آتا ہے۔ ادب ایک ماحول کی مخلوق اور دوسرے ماحول کا خالق ہوتا ہے اور وہ بیک وقت ماضی او مستقبل دونوں سے وابستہ ہوتا ہے۔ ادب میں جبر اور اختیار دونوں کی علامتیں پائی جاتی ہیں۔ ادب میں اجتماعی شعور اور انفرادی ارادہ دونوں یکساں کارفرما ہوتے ہیں۔ ادب جماعتی بھی ہوتا ہے اور ماورائے جماعت بھی۔ ادب کی پیدائش اقتصادی ہے مگر وہ بڑھ کر غیر اقتصادی ہوجاتا ہے۔ ادب میں خارجی اور داخلی، نظری اور عملی، مادی اور تصوری، افادی اور ذوقی دونوں قسم کے عناصر باہم شیر و شکر ہوتے ہیں۔ روایت اور انقلاب دونوں ادب کے مزاج میں داخل ہیں۔ فکر اور اسلوب اس کی ترکیب میں اس طرح محلول ہوتے ہیں کہ پھر ان کو ایک دوسرے سے علیٰحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ بہرحال ثنویت ادب کا مقدر ہے، مگر اس ثنویت کا رخ ہمیشہ ایک تیسری سمت میں ہوتا ہے۔ کل زندگی کی طرح ادب کی جدلیات بھی یہی ہے، اور یہی ادب کا صحیح انقلابی یا ترقی پسند نظریہ ہے۔ ایک مرتبہ ہم ادب کی اس جامعیت کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیں، پھر کسی قسم کی غلط فہمی یا غلط اندیشی کا امکان باقی نہیں رہتا۔

ڈاکٹر اعجاز حسین

اُردو اَدب میں قومی عناصر

اُردو ادب کی پیدائش کے پہلے اور صدیوں بعد تک بھی ہندوستان میں قومیت کا وہ نظریہ نہیں تھا جس کو آج دنیا قومی زندگی سمجھتی ہے۔ خود یورپ میں قومیت کا جدید تصور اٹھارویں صدی کے دوسرے نصف سے مانا جاتا ہے جس کی بنیاد کچھ پہلے پڑ چکی تھی۔ لیکن زبردست سہارا فرانسیسی انقلاب سے قومیت کے نئے تصور کو ملا اور اس کی تشکیل کے لیے یہ ضروری سمجھا گیا کہ کسی ملک کے عوام کا ایک مقصد کے ساتھ ایک مرکز پر جمع ہو کر ملکی انتظام کے لیے عملی قدم اٹھانا اس کا لازمی جزو ہے۔ اس کے علاوہ اور دوسری شرطیں بھی قومیت کے تصور کے لیے ضروری سمجھی گئیں۔ جن سے اس وقت ہم کو کوئی بحث نہیں۔ کہنا تو صرف یہ ہے کہ ہندوستان میں قومیت کا تازہ تصور اس وقت موجود نہ تھا جب اُردو ادب کا وجود ہوا۔ اس وقت قومی تصور کے لیے وطن کی محبت بڑی اہم چیز تھی۔ ایک ہندوستانی کے لیے ہندوستان سے محبت رکھنا، یہاں کے موسم، مناظر، پھل وغیرہ سے دلچسپی لینا اور یہاں کے لوگوں سے محبت کرنا، یہاں کی زبانوں کو اپنانا اور اسی قسم کے چند اور خیالات تھے جن کو ہم اس وقت کی قومیت کے اجزاء مان کر اردو کا جائزہ لینا چاہتے ہیں۔

اُردو کی ابتداء اور اس کی نشو و نما کی تاریخ پر نظر ڈالتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ جب مسلمان یہاں آئے اور آکر بس گئے تو ان کو لوگوں سے ملنے جلنے اور بات چیت کرنے کی ضرورت پڑی۔ یہاں کے لوگوں کو بھی ان کی زبان سمجھنے کی ضرورت ہوئی عرصہ کے بعد باہر سے آنے والوں کی زبانوں کے الفاظ سے مل کر ہندوستان میں ایک نئی بولی کی صورت پیدا ہوئی جس کی بنیاد ہندوستان ہی کی بنائی ہوئی گرامر پر رکھی گئی۔ رفتہ رفتہ ایک مدت کے بعد زبان تیار ہو گئی۔ چونکہ باہر سے آنے والوں کا زور شمال سے تھا۔ اس لیے شروعات اس بولی کی شمالی ہند سے ہوئی لیکن کچھ ایسے اتفاقات ہوئے کہ ایک عرصہ کے بعد بجائے شمال کے یہ بولی دکھن میں پھلنے پھولنے لگی۔ دکن میں ایسی بولی کو پھیلانے والے ایسے صوفی بزرگ اور نیک دل بادشاہ تھے۔ جو بڑے وسیع الخیال تھے۔ صوفی اپنے اصول کے لحاظ سے مذہب کی جکڑ بند میں اتنا نہیں گھرے تھے کہ جتنا غیر صوفی وہ ہمیشہ سے آزاد خیال اور ملنسار رہتے اپنے خیالات کو پھیلانے کے لیے انھوں نے دکن کی بھاشاؤں میں فارسی عربی الفاظ ملا کر تیزی کے ساتھ دکنی زبان میں اپنے مذہبی اصول بیان کرنے شروع کر دیے وہ اصول کیا تھے اس کا بیان کرنا بھی بیکار ہے صرف یہ بتانا کہ انھوں نے علاوہ اور باتوں کے مذہب میں روایات سے بغاوت کی دوسرے مذہبوں کی بھی قدر کی ان کے نقطۂ نگاہ کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ان کے یہاں سے بھی خیالات لیے اور ان کی خصوصیات سے اپنے یہاں روائتیں قائم کیں بادشاہوں کا بھی یہی حال تھا وہ سچ مچ بادشاہ تھے خاص کر سلطان محمد قلی قطب شاہ جو شہنشاہ اکبر کا ہمعصر تھا اور اُردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر، اس خاندان کے بادشاہ ہندوستانی تھے وہ باہر سے نہیں آئے تھے اس لیے بھی ان لوگوں کو اپنے وطن سے محبت

اس کے مناظر سے محبت، اس کے بسنے والوں سے رغبت تھی چنانچہ شاعر بادشاہ کے دیوان میں ہندوستان کے پھلوں، کھجور، ناریل اور جامن وغیرہ کا تذکرہ بڑے زور شور سے موجود ہے۔ موسم میں بسنت اور برسات پر کئی زبردست نظمیں ملتی ہیں۔ ہندوستان کی خاص خاص عورتوں کا بھی دلچسپی سے ذکر آیا ہے۔ اسی طرح اس کے زمانہ اور بعد کے صوفی شعراء نے کٹر مذہبی مسلمانوں کے خلاف بہت کچھ آواز اٹھائی۔ ہندوستان کے دوسرے مذاہب کا بھی احترام کیا۔ ان کو سمجھانے کی کوشش کی اور دوسروں کے مذاہب کو بھی سمجھنے کی فکر کی، غرض کہ نظم و نثر دونوں اسی ماحول میں پلتی رہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شروع ہی سے اردو زبان ہندوستان کے مختلف اجزاء سے دلچسپی لینے لگی تھی۔ صوفیوں نے اپنی ملنساری اور وسیع الخیالی کی وجہ سے دائرہ بہت بڑھا لیا تھا جب اس طرح بنیاد پڑی تو پھر کیسے ممکن تھا کہ زمانے کے ساتھ اُردو اپنی اس اچھی روایت کو بھی نہ بڑھاتی۔ لیکن دوسروں کو روایات کے زیادہ محسوس کرنے کا موقع اس لیے نہ ملا کہ یہاں لوگ کسی خاص قومی نظریہ یا تحریک کے ساتھ اس وقت نہیں چل رہے تھے اور پھر اُردو شاعری میں غزل کا اتنا غلبہ ہو گیا کہ اور اصناف سخن اس کی چمک سے مدھم پڑتی گئیں۔ غزل کا خاص موضوع حسن و عشق تھا اس کی قومیت، یا سیاست سے کوئی خاص لگاؤ نہ تھا۔ لیکن محبت ہی کے سلسلے میں یا کبھی کبھی اور لحاظ سے متاثر ہو کر غزلوں میں بھی ایسے اجزاء مل جاتے ہیں جن میں وطن کی محبت، عوام سے دلچسپی، انسانیت کا احترام بڑا شاندار مل جاتا ہے۔ پرانے شاعروں کے یہاں سے کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں ؂

مفلسی سب بہار کھوتی ہے　　　مرد کا اعتبار کھوتی ہے　　　(ولی)

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں   تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

(میر)

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو   قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

(میر)

دنیا تمام گردشِ افلاک سے بنی   ماٹی ہزار رنگ کی اس چاک سے بنی

(سودا)

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا   ہم بھی مہماں تھے واں اک تو ہی صاحب خانہ تھا

(درد)

شمالی ہند میں جب اردو کے پھلنے پھولنے کا زمانہ آیا تو سیاسی ہنگاموں نے سارے ملک کا سکون ہی ختم کر دیا اورنگ زیب کے بعد ۱۷۰۷ء سے اس ملک میں وہ سیاسی گھڑ دوڑ رہی کہ تمام فضا تاریک ہو گئی کبھی ہندوستان کی سلطنت کے لیے شہزادوں کا آپس میں جنگ کرنا ایک بھائی کا دوسرے بھائی کو مار ڈالنا کبھی راجپوتوں سے ہاتھا پائی کبھی سکھوں سے لڑائی کبھی مرہٹوں کا حملہ کرنا یہ سب آئے دن کے واقعات ایسے ہو گئے تھے کہ سارا ملک بھائیں بھائیں کر رہا تھا۔ امیر غریب، مرد عورت سبھی کی زندگی دوبھر ہو گئی تھی۔ مرکزی حکومت کا اس طرح منتشر ہو جانا کوئی معمولی بات نہ تھی اور سب سے بڑھ کر غضب نادر شاہ کا حملہ تھا جو ۱۷۳۹ء میں قیامت بن کر ہندوستان آیا اس کی لوٹ مار قتل و غارت گری نے جو دہلی کی گت بنا دی، وہ سب کو معلوم ہے۔ شمالی ہند کا زیادہ حصہ اور خاص کر دہلی تک کے لیے تو نادر شاہ ایٹم بم سے کم نہ تھا۔ اس کے آنے سے سلطنت اور ملک کی تباہی کئی لحاظ سے انتہا کو پہنچ گئی۔ اس پس منظر میں دہلی کی ادبی صحت کیا رہ گئی

ہوگی ادب کس طرح پروان چڑھا ہوگا۔ اس کا سوچنا زیادہ مشکل نہیں۔ صرف کہنا یہ ہے کہ اس ماحول میں بھی اردو ادب بڑھتا رہا وہ طوفانوں میں پلتا رہا۔ زندگی کی کروٹیں انقلاب کے جھولے میں اسے لوریاں دیتی رہیں۔ ظاہر ہے کہ ان حالات میں سوائے خدا کے اور کون یاد آیا ہوگا۔ ملک کی تباہی نے لوگوں کی آنکھیں کھول دی تھیں۔ کتنا بھی سنگدل آدمی ہوتا اپنے ملک کی بربادی پر بغیر افسوس کیے نہ رہ سکتا اور شاعر تو بڑا رحمدل اور انتہا کا حساس ہوتا ہے اس سے کب ضبط ہو سکتا ہے کہ وہ آٹھ آٹھ آنسو نہ روئے اس پریشانی میں شاید شاعری ہی زیادہ لوگوں کا غم غلط کر سکتی تھی۔ اس لیے لوگ شاعروں سے تسکین حاصل کرنے کے لیے بہت کچھ قریب ہو رہے تھے اور ہمارے شعرا بھی موقع کے لحاظ سے ملک کی پریشانیوں پر نظمیں کہتے رہے ان نظموں میں صرف وطن کا مرثیہ نہیں تھا' بلکہ لوگوں کی ابتری، اخلاق کی پستی، حکومت کی کمزوری ہر بات پر اپنی نظموں میں حیات کی ترجمانی یا تنقید کرتے جاتے تھے اور یہ نہیں کہ بھولے بھٹکے کسی ایک شاعر نے یہ کام کیا بلکہ ہر قابلِ ذکر شاعر نے اس طرح کی نظمیں کہیں ان نظموں کو انھوں نے شہر آشوب کہا جس میں اپنے شہر کے پردے میں سارے ملک کی بدحالی کا ماتم کیا ہے۔ حاتم۔ سودا۔ نظیر میر۔ جرأت۔ وغیرہ ہر ایک کے یہاں ایسی نظمیں ملتی ہیں۔ مثال کے لیے سودا کی مشہور نظم سے کچھ اشعار دیکھتے چلئے تو اندازہ ہوگا کہ ان لوگوں نے اس زمانے میں جب قومیت کا کوئی منظم خیال نہ تھا کیا کیا کہا ہے۔ اس نظم میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ شریفوں اور علم والوں کی قدر ختم ہو گئی ہے لوگوں کے اخلاق تباہ ہو چکے ہیں۔ محبت اور خلوص کا پتہ نہیں خود غرضی اور سازش کا دورہ ہے۔ سکون زمانہ سے اُٹھ گیا ہے۔ اس نظم کو اس طرح شروع کیا ہے ؎

کہا یہ آج میں نے سودا سے کیوں ہے ڈانوا ڈول
پھرے ہے جا کہیں نوکر ہو لے کے گھوڑا مول
لگا وہ کہنے کہ اس کا جواب ہیں دو بول
اگر کہوں میں تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ ٹھٹول
بتا کہ نوکری بکتی ہے ڈھیریوں یا تول

. . . .

تو میں ہیں ملک میں مفسد، امیر ہیں سو ضعیف
ٹکے کہاں جو ہمیں دے کے ہوں انھوں کے حریف
نہ کچھ ربیع میں حاصل نہ درمیانِ خریف
جو عامل ہیں گے محالات، پر سو یوں ہیں ضعیف
کہ جس طرح کسی حاکم کے گھر کسی کی اول

اسی طرح تباہی بیان کرتے کرتے امیروں کا ذکر کرتے ہیں تو کہتے ہیں۔

جو کوئی ملنے کو گاہے انھوں کے گھر آیا
ملے یہ اُس سے گر اپنا دماغ خوش پایا
جو ذکرِ سلطنت اس میں جو درمیان آیا
انھوں نے پھیر کے اُدھر کو منھ یہ فرمایا
خدا کے واسطے بھائی کچھ اور باتیں بول

پھر کچھ آگے چل کر فوج کی بدحالی بیان کرتے ہیں۔

پڑے جو کام انھیں تب نکل یہ کھائی سے

رکھیں وہ فوج جو ڈرتے پھریں لڑائی سے
پیادہ ہے سو ڈرے سر منڈاتے نائی سے
سوار گر پڑے سوتے میں چارپائی سے
کرے جو خواب میں گھوڑا کسی کے نیچے الول

. . . .

نہ صرف خاص آمد نہ خالصہ جاری
سپاہی تا متصدی سبھوں میں بیکاری
اب آئے دفتر تنگی میں کیا کہوں، خواری
سوال دستخطی پھاڑ کر کے پنساری
کسی کو آنولے دے باندھ کر کسی کو کنول

. . . .

سو کیا وہ نوکری کٹتی ہو جس میں یوں اوقات
ملے ہے پیٹ کو روٹی سو روز دو آدھی رات
جو چاہو تن ڈھکے اس میں ہے آگے پیچھے ہات
اور اس پہ یہ کہ وہ نت ٹھہری روز موجودات
جو پانچوں باندھئے ہتھیار اور چھٹے پستول

. . . .

کسی کے گھر نہ رہا آسیا سے تا بہ اوجاغ
ہزار گھر میں سے ایک گھر میں اب جلے ہے چراغ

سو کیا چراغ وہ گھر ہے گھروں کے گھر سے داغ
اور اون مکانوں میں ہر سمت رینگتے ہیں اولاغ
جہاں بہار میں سنتے تھے بیٹھ کر ہنڈول

....

خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس
کہ جن کے دیکھتے جاتی رہے تھی بھوک اور پیاس
اور اب جو دیکھو تو دل ہووے زندگی سے اُداس
بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس
کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑی مرغول

....

یہ باغ کھا گئی کس کی نظر نہیں معلوم
نہ جانے کن نے کیا اس زمیں پہ مقدم شوم
جہاں تھے سرو و صنوبر اب اس جگہ ہے زقوم
مچی ہے زاغ زغن سنیے اب چمن میں دھوم
گلوں کے ساتھ جہاں بلبلیں کریں تھیں کلول

....

جہان آباد تو کب اس جفا کے قابل تھا
مگر کبھو کسی عاشق کا یہ نگر دل تھا
کہ یوں اٹھا دیا گویا کہ نقشِ باطل تھا

عجب طرح کا یہ بحر جہاں پہ ساحل تھا
کہ جس کی خاک سے لیتی تھی خلق موتی رول

. . . .

جگہ کی کمی کی وجہ سے یہ پوری نظم نہیں دی جا سکتی ادھر ادھر سے کچھ ٹکڑے آپ کے سامنے پیش ہیں جس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اس وقت کے شاعروں نے بھی ملک کے ہر طبقے کو نظر کے سامنے رکھا تھا۔ آخری بند میں جہاں آباد کا جس درد سے تذکرہ ہے اس کی اہمیت کوئی بھلا نہیں سکتا۔ ممکن ہے کہ یہ سوال پیدا ہو کہ صرف جہاں آباد یعنی دلی ہی کا ذکر کیوں کیا گیا۔ جواب یہ ہے کہ اس زمانہ میں دلی کی تباہی سارے ملک کی بربادی کا نقشہ پیش کر رہی تھی جہاں مرکزی حکومت تھی جہاں زیادہ سے زیادہ سکون ہونا چاہیے تھا جب وہاں کی حالت یہ ہو تو دوسرے حصّوں کا اسی سے اندازہ کر لیجیے۔ سودا شاہی فوج میں بھی ملازم رہ چکے تھے اس لیے ان کو فوج وغیرہ کی حالت اچھی طرح معلوم تھی اس لیے بھی یہ نظم ایک خاص اہمیت کی سزاوار ہے۔

ان نظموں کے علاوہ اُردو کے دوسرے اصنافِ سخن سے بھی جا بجا زمانے کی کیفیت معلوم ہوتی رہتی ہے۔ شاعروں کے آزادیٔ خیال کا پتہ چلتا ہے۔ مثلاً ولی نے شہر سورت پر ایک قصیدہ کہا۔ نظیر اکبر آبادی نے مسلمانوں کے تہواروں کے علاوہ ہندوؤں کے تہواروں پر اسی زور کے ساتھ نظمیں کہیں جیسے مسلمانوں کی عید وغیرہ پر کہیں۔ ہولی۔ بسنت اور اس کے علاوہ میلے ٹھیلے پر برابر کچھ نہ کچھ ایسی باتیں کہتے رہے جن کو جنتا سے تعلق ہے۔ کرشن جی کی تعریف میں انھوں نے بڑی لمبی اور اچھی نظم کہی ہے ان کے علاوہ سماج کی دوسری خصوصیات کو بھی اپنے کلام میں جگہ دی۔

غرضکہ شمالی ہند میں ہنگاموں کے ساتھ اُردو اپنا رویہ قائم کیے ہوئے آگے بڑھتی رہی۔ اس سے بھی انکار نہیں کہ ساتھ ہی ساتھ ایسے عناصر بھی آتے رہے جن کا تعلق قومیت سے نہیں بلکہ انفرادیت سے ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اس زمانے میں قومی تحریک یا شعور کسی منظم طریقے پر ہندوستان میں جاری نہ تھا۔ اپنے اپنے طور پر لوگ کہتے اور سوچتے رہتے تھے۔ ادب میں بھی اسی طرح کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

اس دور کے شاعروں کی وطن پرستی اس حد تک تھی کہ جب تک ممکن ہوا۔ کسی راجہ مہاراجہ کو بھی موقع نہ دیا کہ ان کے رویے کی وجہ سے اپنا وطن چھوڑ کر شعراء چلے جائیں۔ سودا نے اجڑی ہوئی دلی کو بارونق لکھنؤ پر ترجیح دی۔ بادشاہ کے بلانے پر بھی ایک زمانہ تک دلّی ہی میں پڑے رہے۔ نظیر اکبرآبادی کو آگرہ سے کہیں جانا زندگی بھر نہ گوارا ہوا۔ میر نے مجبوراً آگرہ کو چھوڑا اور دہلی کا سفر اختیار کیا تو ان کے جذبات کا اندازہ ان اشعار سے کیا جاسکتا ہے کہتے ہیں ؎

چلا اکبرآباد سے جس گھڑی	در و بام پر چشم حسرت پڑی
کہ ترک وطن پہلے کیونکر کروں	مگر ہر قدم دل کو پتھر کروں

وطن پرستی کا یہ نظریہ عہد قدیم میں کچھ عجیب سا تھا جو جس جگہ رہتا تھا اتنے ہی کو اپنا وطن سمجھتا تھا جس شہر میں اور کبھی کبھی جس قصبہ میں لوگ رہتے تھے اسی کو اپنا وطن تصور کرتے تھے۔ اس کے ساتھ یہ بھی سمجھتے تھے کہ وطن میں رہ کر بھوکا مرنا اچھا ہے بہ نسبت اس کے کہ وطن کو چھوڑ کر دوسرے شہر میں کوئی کھانے کمانے کے لیے جائے۔ چنانچہ میر، نظیر، سودا جن کا نام ہم نے لیا وہ جہاں اپنا وطن سمجھتے تھے وہاں سے ہلنا نامناسب خیال کرتے تھے۔ اس نظریہ کو آپ آج تنگ نظری سے تعبیر کریں یا اس کا مذاق

اڑائیں مگر بات کچھ اس قسم کی تھی۔ دورِ جدید میں حالی نے اس خرابی کو دور کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے اپنی مثنوی "حبِ وطن" میں نہایت اچھے طریقے سے سمجھایا کہ حبِ وطن اسے نہیں کہتے کہ آپ اپنے گھر میں بیکار پڑے رہیے اور دوسری جگہ جانے کو نہ سوچیے وطن کی محبت کا اظہار مختلف طریقوں سے ہو سکتا ہے۔ حالی کے بعد اقبال نے شروع میں اس نظریہ کو قائم رکھنے کی کوشش کی۔ بعد میں انھوں نے سخت مخالفت کی کہ وطن کوئی خاص جگہ نہیں، دنیا کا ہر خطہ وطن ہے اور وہ یہ پکارنے لگے کہ ع

مسلم ہیں ہم وطن ہے سارا جہاں ہمارا

میں یہاں وطن پرستی کے نظریہ پر بحث نہیں کرنا چاہتا۔ صرف بتانا یہ ہے کہ عہدِ قدیم میں یہ خیال کیا تھا اور اب کیا ہے۔ جس زمانہ میں جس شاعر نے وطن سے محبت کا اظہار کیا ہے وہ اپنے دور کے لحاظ سے صحیح ہو سکتا ہے اور ہمارے پرانے شعراء نے جو کچھ لکھا وہ وطن پرستی کے نظریہ کی بحث سے گزر کے اپنی جگہ پر قابلِ قدر چیز تھی۔ وہ اپنے وطن، اس کے رسوم اس کے مناظر وغیرہ سے متاثر تھے اور دل کھول کر اس پر نظمیں کہا کرتے تھے۔ کسی خاص مذہب و ملت سے مرعوب ہو کر چپ نہ ہو جاتے تھے۔

عہدِ قدیم اور عہدِ جدید میں حدِ فاصل ہندوستان کا ایک زبردست تاریخی واقعہ ہے جو ۱۸۵۷ء میں بدیسی حکومت کے خلاف ہوا۔ غالباً یہ وہ حادثہ ہے جس میں ہمیشہ سے زیادہ ہندوستان کی جنتا نے بدیسی حکومت کے خلاف ایک دل ہو کر آواز یا تلوار اٹھائی تھی۔ بغیر کسی بحث کے ہم اس واقعہ کو قومی تحریک سے تعبیر کرتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ جو کوشش کی گئی تھی وہ قومی تھی۔ عوام و خواص دونوں یکساں اس میں حصہ لے رہے تھے انجام جو کچھ ہوا وہ سب جانتے ہیں مگر یہ بھی سمجھتے ہیں کہ باوجود شکست کے

ہندوستانیوں کے لیے ایک مرکز پر کسی قومی کام کے لیے اکٹھا کرنے کا راستہ کھل گیا۔
اس تحریک کا ردِّ عمل اردو ادب میں کہاں تک ملتا ہے اس کا جائزہ لینا یہاں تو ممکن نہیں مگر سرسری طور پر یہ ضرور دیکھ لینا ہے کہ اردو کی قوم پسندی نے کہاں تک اپنے بازوؤں کو اس تحریک سے مضبوط کیا اور اس سلسلہ میں اردو ادب کو کیا فائدے پہنچے۔

۱۸۵۷ء یا اس کے آس پاس کے زمانے کا اثر اردو ادب پر نہ پڑنا ناممکن تھا اس لیے کہ علاوہ اردو کے مزاج و مذاق کے کچھ ایسے حکمراں بھی تھے جو اُردو کے اچھے شاعر اور ہندوستان کے ہردلعزیز بادشاہ بھی تھے جن کی زندگی پر براہِ راست اس واقعہ کا اثر پڑا۔ دہلی میں بہادر شاہ ظفر اور لکھنؤ میں واجد علی شاہ بدیسی حکومت کے ہاتھ سے جس طرح تباہ ہوئے اس کے بتانے کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی۔ ان کی سلطنتیں گئیں، ان کی آزادی گئی ان کے وطن چھٹ گئے گھر سے بے گھر ہوئے اتنے حادثوں کے بعد ان شاعر بادشاہوں کی زبان کیسے رُک سکتی تھی۔ ان لوگوں نے اپنی مصیبت کا حال بیان کیا اور اپنی رعایا اور اپنے ملک کا بھی دردناک حال سنایا۔ ان کے اشعار کے علاوہ بھی ہم کو اردو ادب میں ایسا کلام ملتا ہے جو ۱۸۵۷ء کے قتلِ عام، لوٹ مار، اور تباہی کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ اسی زمانہ میں منشی منیر شکوہ آبادی بڑے مشہور شاعر گزرے ہیں ان کو بھی بغاوت میں انگریزوں نے سزا دے کر کالا پانی بھیج دیا تھا ان کی زبان سے کچھ اس وقت کا حال سن کر اندازہ کیجیے کہ ہمارے شعراء کے سوچنے کا طریقہ کیا تھا ؎

امیروں سے بلائے غدر پہنچی ان غریبوں تک	کہ بے تدری و ضعفِ حال میں جن کا نہیں ثانی
عدالت ان دنوں ایسی بڑھائی ہے زمانے نے	کہ شمشیر و گلو پیتے ہیں ایک ہی گھاٹ پر پانی

بنائیں بیڑیاں تلوار کو تڑوا کے گردوں نے | کیا اسباب جوہر کو ہر اک چلے سے زندانی
بہادر نوحہ کرتے ہیں ماتم مرگِ شجاعت میں | بجائے نعرہ شیرانہ سیکھے مرثیہ خوانی

. . . .

پڑے ہیں ٹھوکروں میں کاسۂ سر بادشاہوں کے | الٰہی رہئے کس کا سر پکڑ کر تاج سلطانی

. . . .

جہاں دیکھو سڑک پر مجمعِ وحشت کی کثرت ہے | نظر آتا ہے ہر میلے میں انبوہِ پریشانی
عدالت سے ملی ہے چند بوم و زاغ کو ڈگری | ہوئی ہے ضبط ملکِ بلبل و طاؤس بستانی
گلستانِ ارم میں دھوم ہے مرگھٹ کے دعوت کی | تکلف سے ہے قیصر باغ میں گھورے کی بہانی

اس کے بعد وہ نقشہ قلبند کرتے ہیں کہ تمام ہندوستان میں موت ہی موت نظر آتی ہے۔ جہاں دیکھو لوگوں کو پھانسی دی جا رہی ہے خون بہنے کا یہ حال ہے کہ ؎

کئی سرخی سڑک پر جانتے ہیں دیکھنے والے | ہوا ہے خونِ ناحق سے یہ فرشِ خاک افشانی

آگے چل کر بتاتے ہیں کہ چھوٹے چھوٹے بچے کس طرح موت کی نیند سلائے گئے۔ عورتوں کو گیہوں کیا، جو کی بھوسی بھی نہ مل سکی۔ اس طرح کے حالات، اردو ادب میں کافی بھرے پڑے ہیں۔ جگہ کی کمی کی وجہ سے ہم مثالیں بھی نہیں دے سکتے۔

۱۸۵۷ء تک اردو میں غزلوں کا دورہ تھا۔ یعنی غزل زیادہ کہی گئی اور چیزیں اس سے کم ہیں لیکن غور سے دیکھیے اور غزل کے موضوع پر غور کیجیے تو ادب میں قومیت کے عناصر اس صنف شاعری میں کسی صنف سے کم نہیں۔ غزل کا خاص موضوع حسن و عشق ہے اور وہ بھی اس درجہ کا جو مثالی ہو جس کے ہوتے ہی آدمی تنگ نظری کے دائرے سے چھوٹ جاتا ہے۔ انسان سے محبت ہونے لگتی ہے۔ مذہب و ملت کی

رکاوٹیں دور ہوجاتی ہیں۔ عشق کا مادّہ اتنا بڑھ جاتا ہے کہ وہ ہر چیز کو محبت کی نظر سے دیکھنے لگتا ہے سماجی رسوم جو انسان کو انسان سے ملنے نہیں دیتے ان سے وہ بغاوت پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ غزل کی تکنیک اور موضوع دونوں ایسے تھے کہ اپنے دائرے میں زیادہ سے زیادہ آدمیوں کو شامل کرتے رہے۔ مختلف خیالات اور مختلف مزاج کے لوگ ایک جگہ ہو کر اس گھاٹ پر پانی پیتے رہے۔ اُردو کا سب سے بڑا مرکز غزل ہی تھا۔ جہاں زیادہ سے زیادہ ہندو، مسلمان، عیسائی ایک ہو کر شعرو شاعری سے دلچسپی لیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اس طرح سے غزل بھی بکھرے ہوئے دانوں کو ایک مالا میں گوندھتی رہی۔ اور قومی عنصر کا ایک بڑا محاذ بن کر قومیت کی حفاظت کرتی رہی۔

۱۸۵۷ء کے بعد سے ہندوستان میں سیاسی شعور تیزی سے بیدار ہونے لگا۔ لوگ اپنے کو ہوشیار اور منظم کرنے کے لیے تیار ہو گئے۔ مگر کام کرنے کا طریقہ اچھا نہ تھا۔ زیادہ تر مذہب ہی کے ڈھانچے پر قومیت کی تعمیر ہوتی رہی۔ اصلاحی تحریک کو لوگ سیاسی تحریک سے تعبیر کرنے لگے۔ ادب میں بھی اس قسم کی تحریکیں آنے لگیں۔ اپنی اپنی جماعت کو ابھارنے کے لیے ہر نیتا نے اپنے طریقے پر سوچنا اور کام کرنا شروع کر دیا۔ اردو شاعری میں محمد حسین آزاد، حالی، اسمٰعیل ایسی نظمیں لکھنے لگے جو لوگوں کو عمل کی طرف متوجہ کرے گویا یہ لوگ ذہنیت کو تبدیل کرنا چاہتے تھے۔ اس میں شک نہیں کہ کچھ مغربی اثر سے اور کچھ ان لوگوں کے خیال سے متاثر ہو کر ذہنیت روز بروز تبدیل ہوتی رہی۔ بدیسی حکومت کی موجودگی اور اپنی غلامی کے احساس نے ہندوستانیوں کو قوم بننے کی فکر میں مصروف کر دیا۔ قومیت کے مختلف اجزا مختلف طریقوں پر مختلف سمتوں سے اکٹھا ہونے لگے۔ اردو ادب میں

علاوہ اور باتوں کے وطن کی اہمیت، اور محبت پر زیادہ اور اچھی نظمیں آنے لگیں۔ حالی آزاد، اقبال، سب نے بڑھ کر وطن پرستی کا نعرہ بلند کیا۔ حالی نے پوری ایک مثنوی "حب وطن" کے نام سے کہہ ڈالی۔ آزاد نے کئی نظمیں وطن کی محبت پر کہیں اور اسی پردے میں تمام ہندوستانیوں کو ایک مقام پر اکٹھا ہونے کی دعوت دینے لگے۔ مثال کے لیے اقبال کے وہ شعر لیجیے جو اپنی شاعری کی شروع میں انھوں نے کہے تھے۔

سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برا نہ مانے — تیرے صنم کدے کے بت ہو گئے پرانے
اپنوں سے بیر رکھنا تو نے بتوں سے سیکھا — جنگ و جدل سکھایا واعظ کو بھی خدا نے
تنگ آ کے میں نے آخر دیر و حرم کو چھوڑا — واعظ کا وعظ چھوڑا، چھوڑے ترے فسانے

. . . .

آ غیریت کے پردے اک بار پھر اٹھا دیں — بچھڑوں کو پھر ملا دیں نقش دوئی مٹا دیں

۱۸۵۷ء کے بعد جیسے جیسے ہندوستان کا سیاسی شعور بیدار ہوتا گیا۔ ویسے ہی اردو ادب میں بھی بدلے ہوئے رجحانات کی جھلک نظر آنے لگی۔ حالی، آزاد، اکبر، اقبال چکبست سب کا ذہنی جھکاؤ قومی تحریک کی طرف ہونے لگا۔ ہر ایک نے ضرورت اور اپنی سمجھ کے مطابق سیاسی تحریک پر رائے زنی کی۔ ہر سیاسی تحریک کی ترجمانی اردو ادب میں زمانہ کے ساتھ بڑھتی گئی۔ کانگرس کی سیلف گورنمنٹ کا مطالبہ جو ۱۹۰۶ء میں ہوا تھا اس کے ساتھ اردو شاعری باقاعدہ ہندوستان کی قومی تحریک میں گھل مل گئی۔ چنانچہ جب ۱۹۱۶ء میں ہوم رول کی تحریک شروع ہوئی تو اردو شاعری نے بڑے جوش، لطافت اور خلوص کے ساتھ اس میں حصہ لیا۔ اس سے پہلے کی سیاسی تحریکیں نہ تو اتنی ہمہ گیر تھیں اور نہ ان میں اتنا زور تھا جتنا کہ ہوم رول کی تحریک میں۔ اس لیے

اردو شاعری میں بھی اب ہمیشہ سے زیادہ جوش وخروش آیا۔ چاروں طرف فضا میں آزادی کا احساس دیکھ کر اُردو نے بھی قومی زبان ہونے کی حیثیت سے اپنا فرض سمجھا کہ اس تحریک کی اشاعت میں حصہ لے۔ پنڈت برج نرائن چکبست اس کام کے لیے بہت موزوں نظر آئے ان کو اُردو شاعری نے اپنا نمائندہ بنا کر ہوم رول کی سیاسی تحریک میں اتار دیا۔ چکبست نے بھی اپنا فرض اس خوبی سے انجام دیا کہ عوام وخواص دونوں میں ان کی شاعری کا چرچا ہونے لگا۔ ان کی نظمیں ہر سیاسی و نیم سیاسی جلسوں کے لیے ضروری ہوگئیں۔ سچ تو یہ ہے کہ وہ اس خلوص اور فنکاری کے ساتھ اپنا کلام پیش کرتے رہے کہ ہر سمجھنے والے کے دل میں آگ لگ جاتی تھی۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

یہ خاک ہند سے پیدا ہیں جوش کے آثار ہمالیہ سے اُٹھے جیسے ابر دریا بار
لہو رگوں میں دکھاتا ہے برق کی رفتار ہوئی ہیں خاک کے پردہ میں ہڈیاں بیدار

زمیں سے عرش تلک شور ہوم رول کا ہے
شباب قوم کا ہے زور ہوم رول کا ہے

....

ہے آج کل کی ہوا میں وفا کی بربادی سنے جو کوئی تو سارا چمن ہے فریادی
قفس میں بند ہیں جو آشیاں کے تھے عادی اڑا ہے باغ سے بو ہو کے رنگ آزادی

ہوائے شوق میں غنچے بکس نہیں سکتے
ہمارے پھول بھی چاہیں تو ہنس نہیں سکتے

اس تحریک کے ساتھ سارا ہندوستان جاگ اٹھا۔ اُردو والے بھی زور وشور سے اس میں حصہ لیتے رہے چکبست ہی کے زمانہ سے بلکہ پہلے ہی اقبال نے بھی اردو شاعری

یں قومیت کے عناصر خوبی سے پیش کرنا شروع کر دیئے تھے ان کی شاعری فلسفیانہ انداز کی تھی۔ انھوں نے اپنے طور بتانا شروع کیا کہ پست قومیں کیسے ابھر سکتی ہیں فرد کو کیا کرنا چاہیے۔ حاکم قوم محکوم کے ساتھ کیا اور کیوں کرتا ہے یورپ کیوں تباہ ہو رہا ہے۔ وطن کیا چیز ہے غرض کہ اونچی باتیں عالمانہ طریقہ پر قومیت کے پردے میں اقبال لاتے رہے۔ مخصوص تحریک اور عام فلسفہ قومیت کی لہریں بڑی تیزی سے اردو میں آنے لگیں۔ اکبر، ظفر علی خاں، چکبست، اقبال قومی تحریک پر برابر کچھ نہ کچھ لکھتے رہے ان لوگوں سے اتفاق و اختلاف کی بحث چھوڑ کر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اردو ادب میں بڑا قابل قدر ذخیرہ قومیت و سیاست کا اکٹھا ہوتا رہا۔ سنہ ۱۹۱۴ء سے سنہ ۱۹۱۸ء تک دنیا کے لیے بہت اہم زمانہ تھا۔ پہلی عالمگیر جنگ سے دنیا کی قومیں بن بگڑ رہی تھیں۔ لڑائی ختم ہوتے ہوتے ہندوستان بھی بالکل بدلنے لگا۔ سنہ ۱۹۱۸ء سے ایک سلسلہ ہندوستان کی انقلابی زندگی کا شروع ہو جاتا ہے۔ ستیہ گرہ، رولٹ بل، خلافت کی تحریک ایک طرف، اور مہاتما گاندھی کا میدانِ سیاست میں آجانا دوسری طرف۔ فضا میں گاندھی جی کی جے کے نعرے گونجنے لگے۔ ۱۶ر اپریل سنہ ۱۹۱۹ء کو پہلی مرتبہ تمام ہندوستان میں ہڑتال ستیہ گرہ کے لیے منتخب کیا۔ اور ایک نئی فضا ملک بھر میں چھا گئی اور چاروں طرف سے لوگوں کے ساتھ ہی اردو شاعری بھی بڑھ کر قومی تحریکات میں حصہ لینے لگی۔ ترکِ موالات سے لوگوں کو جیل جانے کا بھی خوف ختم ہو گیا تھا۔ اس لیے آزادی کے ساتھ کھلے بندوں انگریزی حکومت کی برائی اور آزادی کی تحریک میں اردو شعراء حصہ لینے لگے۔ اور اتنی تیزی سے اردو شاعری کی ذہنیت بدلی کہ قومی تحریک سے آگے بڑھ کر بین الاقوامی سیاست سے دلچسپی لینے لگی۔ کارل مارکس کے فلسفہ اور روس کی عملی

زندگی سے متاثر ہو کر اشتراکیت کی طرف جھک پڑی۔ اس زمانہ میں بدیسی حکومت کی مخالفت کرتے کرتے اردو میں کئی ایسے شاعر آگئے جنھوں نے اپنی آزادیٔ خیال کی بناء پر اُردو میں ایسے عناصر پیش کیے جو اشتراکیت کا پہلو لیے ہوئے تھے۔ ان لوگوں میں جوش ملیح آبادی کا نام سب سے زیادہ اونچا اور قابل ذکر ہے انھوں نے اپنی فنکاری اور بے باکی سے ایسی شاعری شروع کی جو زمانہ کی پکار بن گئی ترقی اور آزادی کے سلسلے میں انھوں نے نڈر ہو کر ہر ایسی رسم و ذہنیت سے بغاوت کا اعلان کر دیا جو راستہ میں رکاوٹ پیدا کرے خواہ اس کا تعلق مذہب سے ہو یا رسم سے یا حکومت سے انھوں نے مردانہ وار سیاسی تحریک کے ساتھ اپنی شاعری کو ہم آہنگ کر دیا ان کی فنکاری میں اتنا حسن تھا کہ بڑے سے بڑے اور چھوٹے سے چھوٹے آدمی ان کی شاعری کی طرف متوجہ ہو گئے ان کی تقلید میں ہر طرف سے لوگ اس قسم کے اشعار لانے لگے غرضکہ جوش نے پوری اُردو شاعری کا مزاج ہی بدل دیا۔ اب اگرچہ وہ اس معرکہ میں خاموش ہیں سرکاری ملازمت وہ نہیں کہنے دیتی جو وہ اس ملازمت سے پہلے کہا کرتے تھے۔ مگر زمانہ کی زبان کون بند کر سکتا ہے۔ ضرورت اور اہمیت کے لحاظ سے آج اردو کا ہر قابل ذکر شاعر قومی یا بین الاقوامی حالات پر کچھ نہ کچھ کہہ رہا ہے۔ چنانچہ ۱۹۴۷ء کے تقسیم ہند پر جو مار دھاڑ ہوئی اور فرقہ وارانہ ذہنیت کا مظاہرہ ہوا اس کے خلاف آواز بلند کرنے میں اردو سے زیادہ شاید ہی ہندوستان کی کسی زبان نے آواز بلند کی ہو گی۔ نتیجہ یہ ہے کہ آج ہمارے ادب میں قومی عناصر کا وہ حصہ جمع ہو گیا ہے جو ہر بڑی زبان کے لیے باعث فخر ہو سکتا ہے۔

پروفیسر فراق گورکھپوری

غزل کی ماہیئت وہیئت

غزل کے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ایک موقع پر میں نے کہا تھا کہ غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہے (A SERIES OF CLIMAXES) یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقایق جو انسانی زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں' تاثرات کی ان ہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات یا محسوسات بن جانا اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و انداز بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا اسی کا نام غزل ہے اس طرح ان انتہاؤں کو دوام نصیب ہو جاتا ہے اور غزل کا نغمہ نغمۂ سرمدی بن جاتا ہے۔ شاعری کے دوسرے اصناف کے کامیاب سے کامیاب نمونے اپنے موضوعات کی خارجی تفصیلوں اور جزئیات نگاری سے مزیّن ہوتے ہیں' غزل کے کامیاب ترین نمونے کیفیات محض کی خبر دیتے ہیں' غزل میں شعور و وجدان کا ایک ایسا ارتکاز ہونا چاہیئے کہ مضمون یا موضوع اپنی معنویت میں مکمل طور پر تحلیل ہو جائے۔ اس طرح کہ غزل کے نغموں میں بیک وقت ہم اپنی جبلتوں اور ارتقائے حیات و تہذیب سے حاصل شدہ کیفیتوں لطافتوں اور صلاحیتوں کی جھنکار سن سکیں۔ ہمارے شعور' تحت الشعور اور لاشعور کی یہی تہہ در تہہ جھنکاریں نوائے غزل میں سنائی دیتی ہیں۔

خیال' موضوع یا مضمون کا اپنی معنویت میں تحلیل ہو جانا' اس فقرے میں معنویت،

مفہوم (MEANING OF MEANING) کیا ہے؟ کچھ جملوں کا عملی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ کا ذہنی مفہوم ہوتا ہے۔ کچھ جملوں کا ذہنی یا منطقی مفہوم ایک جمالیاتی یا وجدانی کیفیت یا اثر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ شوپنہار، ہند قدیم کے کچھ مفکر، دل اور ورڈس ورتھ نے اس عمل کو درک محض یا عین علم یا علم کامل بتایا ہے لہٰذا کسی چیز، کسی واقعہ، کسی خواہش، خیال یا ارادے، کسی مشاہدے یا کسی فکری شعور یا عمل کا ایسا احساس، جو اس کے اسباب و علل یا اس کی عملی و کاروباری افادیت اس کے سود و زیاں، اس کے محض منطقی پہلوؤں کی تمنیخ و تردید کئے بغیر یا ان سے متصادم ہوئے بغیر ہمیں وجد میں لائے، اسی کا نام معنویت ہے، اسی کا نام حسن و جمال ہے یہی خصوصیت ہر شے کی معنویت ہے، جس کی بنا پر ہر چیز اپنا وجود ہم سے منوا لیتی ہے۔ تو معنویت کے معنی ہوئے وجد آفرینی۔ بقول نطشے تخئیلی طور پر احساس جمال ہمیں لامحدود سے دست و گریباں کر دیتا ہے جان اسٹورٹ مل نے اپنی خود نوشتہ سوانح عمری میں لکھا ہے کہ اس نے یہ فرض کر لیا کہ سماج کی زندگی کے وہ اعلیٰ سے اعلیٰ مقاصد اگر پورے ہو جائیں جن کے لئے وہ جی جان سے کوشاں تھا تو کیا زندگی اس کے لئے قبول پذیر یا جینے کے قابل ہو جائے گی۔ اس سوال پر اس کے شعور کی تہوں سے آواز آئی کہ "نہیں" تب اس نے خودکشی کی ٹھان لی۔ عین اسی موقع پر ورڈس ورتھ کی نظموں کا ایک مختصر مجموعہ اس کے ہاتھ لگا جسے پڑھ کر اس کی تمام ناآسودگی (FRUSTRATION) دور ہو گئی اور حیات و کائنات کی "قبولیت" کا براہ راست احساس ہو گیا۔ زندگی پر اس کا ایمان پھر سے زندہ ہو گیا۔ ہر شے کی اصلی قدریں اسی شے کے وجود یا تصور میں مضمر ہیں۔ حیات و کائنات کی وجدانی قبولیت کی توفیق سے حاصل نہ ہونے کی حالت کو کارلائل نے ایک عظیم "نہیں" یا "نائے عظیم" (THE GREAT NAY) کہا ہے۔

جو کچھ پچھلے دو پاروں میں کہا گیا ہے وہ نفس شاعری یا نفس فن یا ادب و دیگر فنون

لطیفہ کی ماہیئت پر روشنی ڈالنے کے لئے کہا گیا ہے، صرف غزل کی ماہیئت پر نہیں۔ غزل دوسرے اصناف ادب سے اس لحاظ سے متمائز ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع یا خارجی مادہ (OBJECTIVE CO-RELATIVE) کم سے کم ہوتا ہے اس "کم سے کم" کو وجدانی، جمالیاتی، تخیلی یا معنوی لحاظ سے "زیادہ سے زیادہ" بلکہ لامحدود بنا دینا اور اس طرح درد یا راحت، غم یا نشاط، مانوسیت یا حیرت درکِ محض یا استعجاب، غرضکہ تمام نفسیاتی کیفیات و تجربات کا شعور خالص پیدا کر کے ہمیں ایک ناقابل فراموش انبساط و طمانیت کی دولت عطا کرنا غزل کا اصل منصب و مقصد ہے۔ انگلستان کے شاعر کیٹس نے کہا ہے کہ شاعری لطیف انتہاؤں سے ہمیں متحیر و متعجب کرتی ہے۔

غزل کو ان لطیف ترین انتہاؤں کو حاصل کرنے اور دوسروں تک پہونچانے کے لئے کم سے کم خارجی اصلیت یا خارجی سرمایہ یا درکی مواد کی ضرورت ہوتی ہے۔ اگر تمام فنون لطیفہ احساسِ حیات و کائنات کا عطر ہیں تو غزل اس عطر کا عطر ہے، غزل کی ماہیئت تہذیب و انسانیت کے مرکزی جمالیاتی و وجدانی تجربات کی اس ماہیئت و اصلیت میں پوشیدہ ہے جہاں عقلی، اخلاقی اور جمالیاتی حقیقتوں کا ایک ماورائی عالم میں یا لامحدود کے مرکز پر سنگم ہوتا ہے۔ غزل کا ہر شعر ایک روحانی دور کامل ایک مکمل روحانی عمل یا ردعمل ہوتا ہے۔ غزل میں "کم سے کم" کا "زیادہ سے زیادہ" بن جانا اس فقرے پر غور کرنے سے یہ نکتہ سمجھ میں آنے لگتا ہے کہ جسے ہم روح غزل کہتے ہیں وہ چھوٹی سے چھوٹی بحروں میں کامیاب ترین غزلوں میں ہمیں نظر آتی ہے جہاں احساس کی انتہائی شدت نرم ہو جاتی ہے اور ایک ارتعاشِ خفی بن کر رہ جاتی ہے جہاں ابدی بیکراں سکوت اور کم سے کم آواز مل کر نوائے سرمدی بن جاتے ہیں:۔

جو تجھ بن نہ جینے کو کہتے تھے ہم — سو اس عہد کو اب وفا کر چلے (میرؔ)
چارۂ غم سوائے صبر نہیں — سو تمہارے سوا نہیں ہوتا (مومنؔ)

ان اشعار میں روح غزل جس طرح حلول کئے ہوئے ہے اس طرح مندرجہ ذیل اشعار میں روح غزل کارفرما نہیں ہے۔

قتل کئے پر غصہ کیا ہے لاش مری اٹھوانے دو

ہم بھی جان سے جاتے رہے ہیں آؤ تم بھی جانے دو (میر)

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے ہم تو کل خواب عدم میں شب ہجراں ہونگے (مومن)

سونی صد شعریت میں کسی قدر کمی ہو جانا لازمی و ناگزیر ہے جب اسے الفاظ کا جامہ پہنایا جائے گا۔ یہاں صورت و معنی میں سمجھوتہ کرانا پڑتا ہے۔ مختصر سے مختصر الفاظ میں وسیع سے وسیع اور گہرے سے گہرا معنی سمویا جا سکتا ہے۔ یہی ہے دریا کو کوزے میں بھرنا یہی ہے ہر قطرہ سے بحر بیکراں کا جھانکنا یہی ہے محدود و لا محدود کی دائمی آنکھ مچولی۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو غزل کو دوسرے اصناف سخن سے متمائز کرتی ہے۔ ایک بار مجنوں سے دوران گفتگو میں نے غزل کی شاعری کو (GNOMIC) بتایا تھا یعنی درک خالص یا درک محض یا حس پنہاں حس دروں کی شاعری۔ وجدان کی انتہائی سادگی و پرکاری سے غزل کے ان اشعار کی تخلیق ہوتی ہے جنھیں ہم روح غزل کہتے ہیں۔ غزل کہنے کے لئے بہت سیانی اور بہت معصوم طبیعت چاہیئے۔ حقیقی غزل کے اشعار ان وقفہ ہائے شعور کا پتہ دیتے ہیں جب بقول جگر غزل گو یہ محسوس کرتا ہے

شاعر فطرت ہوں جس دم فکر فرماتا ہوں میں روح بن کر ذرہ ذرہ میں سما جاتا ہوں میں

اسی داخلی تجربہ یا حس دروں کی بنا پر شیلے نے کہا تھا کہ شاعری بیک وقت تمام علوم کا مرکز و محیط ہے۔ دوسرے اصناف سخن، دوسرے فنون لطیفہ میں بھی یہ خصوصیت لازماً ہوتی ہے۔ غزل میں یہ خصوصیت بدرجہ اتم پائی جاتی ہے ہر کامیاب غزل نتائج کا سلسلہ ہوتی ہے۔ ہم بہ حیثیت انسان کے نہ کہ بحیثیت عالم، فلسفی، فقیہہ، صوفی، مصلح، مدبر یا سیاست داں احساسات کی جن انتہاؤں تک پہونچتے ہیں انھیں مقامات کی خبریں غزل کے بہترین اشعار ہمیں دیتے ہیں

غزل کو پروفیسر کلیم الدین احمد نے نیم وحشی صنف سخن بتایا ہے ۔ دور وحشت کی جبلتیں اگر یک لخت ترک کر دی جائیں تو تہذیب و فنون لطیفہ کی موت ہو جائے ۔ امرسن نے دیوان حافظ کا انگریزی ترجمہ پڑھ کر 'فارسی شاعری' کے عنوان سے جو مقالہ لکھا ہے یا گیٹے نے فارسی غزل گو شعراء کو خراج تحسین دیا ہے وہ اس امر کا ثبوت ہیں کہ دور وحشت یا دور بربریت کی جبلتیں شعور انسانی یا انسانی حس دروں کو کہاں سے کہاں لے جاتی ہیں ۔ بقول اصغر

مقام جہل کو پایا نہ علم عرفاں نے　　　　میں بےخبر ہوں بہ اندازۂ فریب شہود

زندگی کے مرکزی اور اہم حقائق و مسائل غزل کے موضوع ہوتے ہیں ان حقائق میں واردات عشق کو اولیت حاصل ہے کیوں کہ انسانی تہذیب کے ارتقار میں جنسیت اور اس سے پیدا ہونے والی کیفیتوں کا بہت بڑا ہاتھ رہا ہے ۔ جنسیت نے اندھے طوفان کو توازن بخشا یعنی تہذیب جنسیت تاریخ کا بہت بڑا کارنامہ رہا ہے ۔ ہم محبوب سے محبت کر کے اور محبت کو رچا سنوار کے اپنی زندگی کو رچاتے اور سنوارتے ہیں ' حیات و کائنات سے محبت کرنا سیکھتے ہیں اور زندگی کی دھار کو کند ہونے سے بچاتے ہیں ' غزل ہمیں جنسیت کی اہمیت کا احساس کراتی ہے اور جنسیت جب داخلی و غیبی تحریکوں سے عشق بن جاتی ہے تو اس عشق کے لامحدود امکانات کی طرف اس عشق کی ذریعے سے تعمیر انسانیت کی طرف غزل اشارہ کرتی ہے ۔ عشق کا پہلا محرک محبوب کی شخصیت ہے پھر یہی عشق حیات و کائنات سے ایک ایسا والہانہ لگاؤ پیدا کر دیتا ہے کہ جنسیت کے حدود سے نکل کر عشق ایک ہمہ گیر حقیقت بن جاتا ہے ۔

عشق مجنوں نیست ایں کار من است　　　　حسن لیلیٰ عکس رخسار من است

تو مسلسل عشقیہ نظموں اور غزل کے عشقیہ اشعار بجائے خود ایک کائنات ' ایک مکمل اکائی ہوتے ہیں جن کی کیفیت خیال ' مضمون یا خارجی مواد کا کم سے کم سہارا لے کر کم سے کم الفاظ سے کام لے کر ہمیں خالص جذبات یا جذبات محض سے دوچار کر دیتی ہے ۔ ہر شعر کی کیفیت اپنی بیکرانی

کا احساس کرانی ہے ایسی محویت نظموں کے عشقیہ اشعار سے پیدا نہیں ہوتی، ان میں اتنی داخلیت اتنی اشاریت، ایسی خوابناکی، ایسی بیداری قلب اتنی معنویت، ایسی الکلیت، ایسا ارتکاز، ایسی سادگی و پرکاری، بیخودی و ہشیاری ہم نہیں پاتے جو غزل کے کامیاب عشقیہ اشعار میں ہم پاتے ہیں۔ وہ شعریت و نشریت و رمزیت جو غزل کے عشقیہ اشعار میں ہمیں ملتی ہے، عشقیہ نظموں میں نہیں ملتی۔ بلند پایہ عشقیہ نظموں میں یہ تہہ داری نہ ہوتے ہوئے بھی اور بہت سی قدراول کی خوبیاں ہوتی ہیں جو تہذیب انسانیت میں مدد دیتی ہیں تفصیلات و جزئیات کی سحر کاریاں بلند پایہ عشقیہ نظموں میں ہمیں ملتی ہیں۔ شاعرانہ استدلال کے کارنامے عشقیہ نظموں میں نظر آتے ہیں حسن بیان کی رنگارنگی ایک تخیئلی نظام یا ایک کائنات حسن و عشق کی بوقلمونی مختلف باہم متعلق خیالات کے رشتہ ہائے پنہاں ان سب کا نظارہ یا احساس بلند پایہ مسلسل عشقیہ نظموں میں ہوتا ہے اس کے برعکس غزل میں ایک نوکیلی یکسوئی ہوتی ہے جو خارجی اجزا کی حدود شکنی کرتی ہوئی ہمیں ایک ناقابل بیان ماورائی عالم میں لے جاتی ہے۔ درمیانی منازل پر اشعار غزل کا قیام نہیں ہوتا غزل کے کچھ اشعار کی یاد تازہ کیجئے۔

اثر غریب میں جب تک کہ جان باقی ہے	تری وہی روش امتحان باقی ہے (اثر دہلوی)
ولی اس گوہر کانِ حیا کا واہ کیا کہنا	مرے گھر اس طرح آوے ہے جوں سینے میں راز آوے (ولی دکنی)
کھلی تھی آنکھ خواب عدم سے تمہارے لئے	آخر کو جاگ جاگ کے ناچار سو گئے

(خواجہ میر درد دہلوی)

زمانے کے ہاتھوں سے چارا نہیں ہے	زمانہ ہمارا تمہارا نہیں ہے

(والد مرحوم عبرت گورکھپوری)

تمہیں سچ سچ بتاؤ کون تھا شیریں کے پیکر میں	کہ مشتِ خاک کی حسرت میں کوئی کوہ کن کیوں ہو

(آسی غازیپوری)

چشم ہو تو آئینہ خانہ ہے دہر — منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ (امیر)

تو اور آرائشِ خمِ کاکل — میں اور اندیشہ ہائے دور دراز (غالب)

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبضِ کائنات — جب مزاجِ یار کچھ برہم نظر آیا مجھے (فانی)

ہماری طرف اب وہ کم دیکھتے ہیں — وہ نظریں نہیں جن کو ہم دیکھتے ہیں (داغ)

مان لیتا ہوں تیرے وعدے کو — بھول جاتا ہوں میں کہ تو ہے وہی (جلیل مانک پوری)

نسیمِ صبح سے مرجھایا جاتا ہوں وہ غنچہ ہوں — وہ گل ہوں میں جسے شبنم بلائے آسمانی ہے (آتش)

زخم کی طرح زمانے میں تو کاٹ اپنی عمر — ہنس لے یا رو لے پر اتنا ہو کہ ٹک درد کی ساتھ (نسیم لکھنوی)

وصل میں رنگ اڑ گیا میرا — کیا جدائی کو منہ دکھاؤں گا (میر)

گر یہی ہے باغِ عالم کی ہوا — شاخِ گل اک روز جھونکا کھائے گی (نسیم لکھنوی)

زمانے کی ہوا بدلی نگاہ آشنا بدلی — اٹھے محفل سے سب بیگانہ شمع سحر ہو کر (یگانہ)

میری ندائے درد پہ کوئی صدا نہیں — بکھرا دئے ہیں کچھ مہ و انجم جواب میں (اصغر)

زندگی یوں بھی گذر ہی جاتی — کیوں ترا راہ گذر یاد آیا (غالب)

میرا پیام صبا کہیو میرے یوسف سے — نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تری (آتش)

ہو گئی شہر شہر رسوائی — اے مری موت تو بھلی آئی (میر)

ان اشعار سے باذوق آدمی کو اس کا پورا پورا اندازہ ہو جائے گا کہ جتنی تاثیر اور جس عنوان کی تاثیر جیسا سوز و گداز، جو دوررسی یا رسائی جیسی کیفیت۔ محویت ان اشعار میں ہے

وہ بلند عشقیہ نظموں کے اشعار میں نہیں ملے گی گو اچھی نظموں کے اشعار میں بھی فن و زندگی کی بہت قیمتی قدریں ملتی ہیں جن سے ہمارے وجدان کی تشفی ہوتی ہے اور ہماری تہذیب کو جلا ملتی ہے۔ غزل کا واقعی اچھا شعر "شعر الشعر" ہوتا ہے ایسے شعر میں شعریت کی انتہائی آخری تہیں ہمیں ملتی ہیں۔ ہمارے وجدان اور احساس جمال کے سبب سے قیمتی و قفے ایسے اشعار میں دوام حاصل کر لیتے ہیں۔ انسانیت ایسے اشعار میں اپنے آپ کو پاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ تہذیب ان اشعار کے آئینہ میں اپنی صحیح تصویر دیکھ لیتی ہے۔ ہم ان اشعار میں اپنے آپ کو چھو لیتے ہیں حواس خمسہ اپنی روح سے ایسے اشعار میں دوچار ہوتے ہیں۔ مجاز اپنی الوہیت کا احساس کرتا ہے اور جہان گذراں اپنی ابدیت کا خواب اور تعبیر خواب دیکھ لیتا ہے، زندگی پر زندگی کی نئی چوٹیں پڑنے لگتی ہیں، نقش و نگار عالم خطوط تقدیس معلوم ہونے لگتے ہیں جنت کا بیاہ کرۂ ارض سے ہم ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں، زندگی کی دیوی اپنے سوز دروں کے گرد بھانوریا کا دے کاٹتی ہے، کائنات اپنے داخلی ترین محور پر رقص کرتی ہوئی نظر آتی ہے وجود فی نفسہٖ معنی وجود بن جاتا ہے۔ جمال اپنی واجب الوجودی کو ہم سے منوا لیتا ہے ہم موجودات عالم کے ان آنسوؤں میں نہا اٹھتے ہیں جن کی طہارت موج کوثر کو نصیب نہیں اور جن کی حیات آوری آب حیواں میں بھی نہیں پائی جاتی۔

جنسیت اور جنسی جبلتیں خیر و شر کی آماجگاہ ہیں۔ اس تخلیقی قوت کے لئے اہرمن و یزداں کی مسلسل جنگ جاری رہتی ہے۔ جنسیت کی مادی بنیاد لمسیات میں پنہاں ہے، پھر لمسیات سے ابھر کر جنسیت تصور جمال اور جذبہ عشق بنتا ہے پھر یہ تصور اور یہ جذبہ عاشق کی شخصیت میں جاری و ساری ہو جاتا ہے، عاشق و معشوق کے باہمی ارتباط و اختلاط کے بے شمار رشتہ ہائے پنہاں، کردار حسن و عشق ہزارہا پہلو تصور جمال و جذبہ عشق سے پیدا شدہ ہزارہا کوائف و نکات

بہت سی نفسانی حالتیں رونما ہوتی ہیں اور ان کے جمال کا احساس ہوتا ہے۔

عملی طور پر جنسی زندگی یعنی بوس وکنار و مباشرت کے موقعے زیادہ سے زیادہ کسی کی زندگی میں چھ سات ہزار بار آسکتے ہیں زندگی بھر میں ایک ہزار گھنٹے یعنی چالیس پچاس دن میں جتنے لمحے ہوتے ہیں وہ زندگی بھر کے بوس وکنار و مباشرت کے لئے کافی ہیں لیکن جذبہ عشق و تصور جمال یہی نہیں کہ زندگی بھر کے معاملے ہوں۔ بلکہ روح ارتقا اور تاریخ تہذیب کے ضمیر (conscience) کا حکم رکھتے ہیں، یہ جذبہ اور تصور موت پر فتح پانے کی ضمانت اور خلافت کائنات کا منصب نامہ اپنے ہاتھوں میں لئے ہوئے ہیں، غزل کے ان اشعار کے علاوہ جو محبوب کے جسمانی حسن یا اداؤں کی مصوری کرتے ہیں، وہ اشعار جو عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے ہیں، حقیقت میں تمام انسانوں کے باہمی تعلقات کی مصوری یا ترجمانی کرتے ہیں۔ محبوب کی شخصیت تو ان تعلقات کا محض نقطہ آغاز (STAR-TING POINT) ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ عاشق و معشوق کے باہمی تعلقات کی ترجمانی جن اشعار میں ہوتی ہے وہ ہر ایسے موقع و محل پر عاید ہو جاتے ہیں جہاں طرفین کے درمیان وہی صورت حال پیدا ہو گئی ہے جو اس شعر کی شان نزول رہی ہے یہی راز ہے اشعار غزل کی ہمہ گیری اور آفاقیت کا تصور جمال جذبہ عشق جمال انسانیت اور انسان دوستی کے تصور اور جذبے میں منتقل ہو جاتے ہیں اور پھر جمال کائنات اور عشق کائنات کا تصور و جذبہ بن جاتے ہیں۔ پھر اشعار غزل حیات وکائنات کے تمام موضوعات پر تمام پہلوؤں پر محیط ہو جاتے ہیں۔ براہ راست یا بالواسطہ اخلاق فلسفہ دیگر علوم تہذیب انسانی کے مسائل یعنی زندگی سے متعلق تمام مرکزی وہمہ گیر اصول و خیالات غزل کے دائرے میں آجاتے ہیں بشرطیکہ شاعر ان میں سوز و گداز۔ تاثیر، براہ راست داخلی حس، وجد آفرینی، کیف انگیزی، محویت، معنویت، احساس جمال اور

ٹھیٹھ انسانیت، کا لہجہ، ایسا ردِعمل لاسکے جو بیک وقت ارتقائے تہذیب و انسانی جبلت کی دین ہو۔ غزل کے لئے کوئی موضوع یا مضمون قطعاً ممنوع نہیں ہے البتہ ہر خام غزل کے لئے قطعاً ممنوع ہے یعنی جنسی محبت کے علاوہ دوسرے موضوعات بھی غزل کے اشعار میں لائے جا سکتے ہیں بشرطیکہ شاعر کے سوزِ دروں کی آنچ انہیں پختہ کر چکی ہو اور حیات و کائنات کے اجمالی احساس و تصور کا لب و لہجہ ہم ایسے اشعار کو عطا کر سکے، جن اشعار میں ہنگامیت تصور کی عصبیت، عقیدہ زدگی، سطحیت، خشکی یا نیر ستا، دلائل کا گورکھ دھندہ۔ کوئی "ازم" (ISM) کٹر فکریات، موزوں نثریت، کسی مخصوص و محدود یا وقتی پروگرام یا منصوبے کی تکمیل کے لئے "پیغام عمل" ملی تصادمات، نعرہ بازی، نیم پختہ یا نیم برشتہ جذبات، پارٹی بازی، شور و شغف نما خطابت یا صحافت، احساس برتری یا رعونت یا اینٹھ یا تقویٰ فروشی شعر کی چغلی کھا رہی ہوں، وہ شعر غزل سے خارج ہے۔ غزل محفل وعظ یا کوئی معرکہ و مناظرہ نہیں ہے۔ غزل کے اشعار ریاضت پنہاں، انتہائی تخلیقی کرب و تخلیقی نشاط، انتہائی محویت و سپردگی (wiseparss iveness) تخیل جذبات کے انتہائی خلوص، پاکیزہ ترین جذبات پرستاری، انتہائی شرافت نفس، ماہرانہ تربیت شعور کی دین ہوتی ہے۔

غزل نے براہ راست باتیں کہنے کے علاوہ کچھ (symbols) سے بھی کام لیا ہے کچھ روایتوں اور کلیتوں کو بھی وضع کر لیا ہے۔ ساقی، میخانہ، خمریات کے دوسرے لوازمات جنوں، زنداں، زنجیر، بہار و خزاں، بلبل، آشیاں، صیاد، قفس، کارواں، منزل، دشت و چمن مقتل، زلف و رخ، در جاناں، کوئے جاناں محفل و انجمن یا بزم شمع و پروانہ گردش دوراں، فسانہ طور، لیلیٰ و مجنوں، شیریں فرہاد، یوسف زلیخا، کعبہ و بتخانہ، کفر و ایمان، واعظ، شیخ، زاہد، رند، عشق، ہوش و مستی، حشر، قیامت، جنت، ایسے تمام الفاظ زندگی کے سیکڑوں

اہم و مرکزی و معنی خیز پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنے کے لئے علائم کا کام دیتے ہیں۔ اشعار میں ہمہ گیری (UNIVERSALITY) ان علائم کے ذریعہ پیدا ہو جاتی ہے البتہ ان علائم کے خلاقانہ استعمال کی توفیق معمولی شاعر کو نہیں ہوتی۔

غزل کی غرض و غایت یہ ہے کہ پہلے غزلوں کے ہزارہا اشعار کے ذریعہ سے ہماری "تہذیب جنسیت" ہو ہماری شہوانی زندگی اور اس کی ترغیبوں اور تحریکوں میں ہمیت باقی نہ رہے ان میں لطافت، نرمی، سوز و ساز رچاؤ پاکیزگی کی تہہ در تہہ کیفیتیں پیدا ہو جائیں اور گوشت پوست کے تقاضے نفسانی خواہشوں کی تکمیل یا "میراجی چاہتا ہے کیا کیا کچھ" والے تقاضوں کی تکمیل جنسی بھوک کی تشفی کے ساتھ ساتھ تصور جمال اور جذبۂ عشق سے ہماری شخصیتوں کو غزل کی شاعری مالامال کرے پھر جذبۂ عشق و تصورِ جمال عشق کائنات و حسن کائنات کی دولت سے ہمیں مالا مال کر کے ہماری کھلی تہذیب کرے۔ غزل کا ہر اچھا شعر ایک مکمل وجدانیاتی اکائی ہوتا ہے اور ہر ایسی اکائی بیکراں اور لامحدود ہوتی ہے، زندگی کے ایک غیبی نظام کی خبر دیتی ہے۔ غزل کے اشعار کی گہرائی یا ان کا وزن یا ان کی اہمیت علم و فلسفہ اور سائنس کے دلائل نتائج یا دریافتوں یا اصولوں کی گہرائی وزن یا اہمیت سے زیادہ گہری باوزن اور اہم ہوتی ہے، شاعری فلسفہ سے زیادہ با اخلاق ہوتی ہے۔ اہم سے اہم عمل سے شاعری زیادہ اہم اور بامعنی چیز ہے۔

خود اشعار غزل میں وہ اشعار زیادہ گہرے اور بامعنی ہوتے ہیں جن میں منطق، فلسفہ، علم استدلال وغیرہ کم ہوں اور وجدان محض یا خالص کیفیت زیادہ ہو مثلاً:-

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود ۔۔۔ قبلہ کو اہل نظر قبلہ نما کہتے ہیں (غالبؔ)

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں ۔۔۔ کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں (اقبالؔ)

یہ اشعار بہت بلند و متمدن ہیں، یہ فکریاتِ عالیہ کی مثالیں ہیں لیکن ہم ان میں اتنی گہرائی اتنی معنویت نہیں محسوس کرتے ہیں جتنی ان اشعار میں :۔

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی (غالب)

اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میرؔ پھر ملیں گے اگر خدا لایا (میرؔ)

یا وہ اشعار بھی.......... ان بلند پایہ اشعار سے زیادہ گہرے پُر تاثیر و با معنی ہیں جنھیں میں پہلے نقل کر چکا ہوں کیونکہ ان میں استدلال، خیال، منطقی اندازِ بیان، خارجی فن کاری یا صناعی بالواسطہ کیفیت آفرینی قریب قریب معدوم ہیں۔ غزل کے اشعار میں عظمت آتی ہے ٹھیٹھ پن سے "معمولی" جذبات و واردات کی الوہیت کے احساس سے کیفیت کے آلائش خیال و استدلال سے پاک ہونے سے یعنی کیفیت محض ہونے سے لہجہ میں انسانیت کی تھرتھراہٹ "کم سے کم" "زیادہ سے زیادہ" بن جانے اور محدود کے لا محدود ہونے کے احساس سے۔ غزل کے وہ اشعار جن میں غزل کی حقیقی روح کارفرما ہے، ہمیں تہذیب کا یہ سب سے بڑا پیغام دیتے ہیں کہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے بے نام بھولی ہوئی واردات یا ایسی واردات جو بظاہر علم و عمل یا تعمیرِ تاریخ میں نمایاں کیا نیم نمایاں حصّہ بھی نہیں لیتیں لیکن جو تہذیب کی جان و ایمان ہیں میں نے بارہا یہ محسوس کیا ہے کہ جو معصومیت و خلوص جو خالص انسانیت غزل کے بہترین اشعار میں ہم پاتے ہیں وہ نظموں کے بہترین اشعار میں کم یاب ہیں۔ علم میں، خیال میں، عمل میں، بلند سے بلند اور مشکل سے مشکل فکر میں یا فلسفہ میں وہ گہرائی نہیں ہوتی نہ وہ معنویت جو رچے ہوئے جذبات یا کیفیت خالص میں ہوتی ہے حالانکہ یہ جذبات و کیفیات کسی عملی مسئلہ کا حل یا جواب نہیں ہوتے وہ دلیلوں سے کوئی بات "ثابت" نہیں کرتے صرف خالص انسانی ردِ عملِ عمل ہوتے ہیں۔ گہرائی تعلق

Intellectual چیز نہیں ہے بلکہ ایک جبلّی وجدانی یا براہ راست اور بلاواسطہ درک میں گہرائی و معنویت مضمر ہوتی ہیں اور ان کے اشعار کی خاص صفت ارتکاز ہے۔ جہاں تک کیفیت و وجدان کے سو فیصد خالص یا کیف محض یا وجدان محض ہونے کے تعلق یا ذہنی معانی کی اصل سے پاک و آزاد یا معرا ہونے کا سوال ہے غزل کے بڑے سے بڑے شاعر یا شعر کو اس میں سو فیصد کامیابی نہیں ہوتی عقل و خیال کیفیت کی ضد ہیں لیکن الفاظ شعر عقل و خیال کی گرفت و گراں باری سے سو فیصد آزادی حاصل نہیں کر سکتے۔ اچھے سے اچھا شعر قریب قریب شعر ہوتا ہے یا شعریت کی طرف اشارہ کر کر کے رہ جاتا ہے یہی کیا کم ہے۔

بہت آہستہ اٹھتی ہے نگاہ شاعر فطرت ... رخ ہستی سے چادر سی مگر سرکا ہی جاتی ہے

وہ عالم ہوتا ہے مجھ پر جب فکر غزل میں کرتا ہوں ... خود اپنے خیالوں کو ہمدم میں ہاتھ لگاتے ڈرتا ہوں

یہ میری نوائے نیم شبی اشک انجم میں نہائی ہوئی ... اڑ جاتی ہیں نیندیں صدیوں کی کیا جانئے میں کیا کرتا ہوں

جہاں تک آبگینۂ الفاظ یا ساغر الفاظ کا تعلق ہے حقیقی غزل کے اشعار کا حسن شعریت اور بادہ کیفیت آبگینہ گداز و جام گداز ثابت ہوتے ہیں الفاظ اشعار سوز شعریت میں پگھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

شعریت اپنی انتہائی منزلیں کامیاب اشعار غزل میں طے کرتی ہوئی نظر آتی ہے چھوٹی باتیں اپنی عظمت، معمولی حالتیں اپنی فسوں کاری، آنی جانی چیزیں اپنی ابدیت کا اعلان کرتی ہیں، یہ ہے اشعار غزل کی ماہیت، اصلیت و نوعیت اشعار غزل میں انسانیت کو اپنا ہوش آ جاتا۔

حاصل حسن و عشق بس ہے یہی ... آدمی کو پہچانے

اور یہی ماحصل غزل بھی ہے۔

غزل کے اشعار میں بسا اوقات ایک لفظ یا دو تین لفظوں کا ٹکڑا جادو کا حکم ہوتا ہے۔ سہل ممتنع کے کئی مدارج ایک معمولی لفظ یا ٹکڑے سے ہو جاتے ہیں یہ الفاظ بہت ٹھیٹھ بہت سبک بذات خود بہت معمولی و کم حیثیت بلکہ کبھی کبھی اپنا مکمل مفہوم رکھنے والے پورے لفظ بھی نہیں ہوتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں ؎

کیا جانئے تو نے اُسے کس حال میں دیکھا — سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ

لفظ "اتنا" معنویت، شعریت، کیفیت و نشتریت کی شدت سے بھر رہا ہے۔

کہ اب جو دیکھوں اسے میں بہت پیار آئے — نہیں ہے چاہ بھلی اتنی بھی دعا کر میرؔ

یہی حال "اتنی بھی" اور "بہت" کا ہے۔ جگر کا شعر ہے ؎

مریض درد محبت نے جان ہی دیدی — زمانہ دوسری کروٹ بدلنے والا تھا

لفظ "ہی" کی قوت کا اندازہ کیجئے۔

اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے — جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے

"ہمارے ساتھ کے بیمار" اور اسی دوسرے مصرعہ میں "مرگئے" پر خفیف سی توجہ پر غور کریں۔

نکلا ہی نہ دم ورنہ کانٹا سا نکل جاتا — مرجاتے جو اس گل بن سارا یہ خلل جاتا

لفظ "ہی" کی سحر آفرینی دیکھئے۔

ہر نور کے پتلے میں ہر بات نہیں ہوتی — ہے جس کی تلاش اے دل وہ ذات نہیں ملتی

"ہر بات نہیں ہوتی" کی اشارت و معنویت کیوں کر بیان ہو۔

موت کا نام جو لیتے ہیں تو مر جاتے ہیں — زندگانی کی حقیقت سے نہیں ہم واقف

"تو مر جاتے ہیں" میں کیا کیا کہہ دیا گیا ہے۔

ایک وہ بال ہیں جو ہیں سر و گردن کو وبال — ایک وہ بال ہیں جو تا بہ کمر جاتے ہیں

"جاتے ہیں" کی ردیف میں ایک دنیا معانی کو پنہاں کر دیا گیا ہے۔

پہلو میں نگار ہاتھ میں جام — اس وقت تو بادشاہ کیا ہیں

"اس وقت تو" اس ٹکڑے میں کتنی ڈرامائی کیفیت ہے۔

بے وفا کچھ نہیں تری تقصیر — مجھ کو میری وفا ہی راس نہیں

"ہی" کا ٹکڑا پھر دیکھیے۔

میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا — تم وقت پہ آ پہونچے نہیں ہو ہی چکا تھا

"نہیں ہو ہی چکا تھا" میں کوئی لفظ لغوی حیثیت سے بذات خود کوئی وزن نہیں رکھتا، لیکن نرمی بیان و قوت بیان اس ٹکڑے کی آپ اپنی مثال ہیں۔

ایسے الفاظ جیسے ہی، بھی، تو، سو (تجھے اے دیدۂ گریاں نہ ہوا تھا سو ہوا) کیا، کون، کب، کہاں، جہاں، سا، سی، بات، چیز، تم، لوگ، جو، لغوی لحاظ سے بے بضاعت ہیں، ان میں ایک کائنات معنی غزل کے اشعار میں ملتے ہیں "کم سے کم" "زیادہ سے زیادہ" ہو جاتا ہے۔ ہومیوپیتھی میں جس طرح (DILUTION) (تخفیف) سے زور اور شدت پیدا ہو جاتی ہے اسی قسم کا عمل ایسے الفاظ کا اشعار غزل میں ہوتا ہے۔ نرم ترین شعلے کا زخم، زخم شمشیر سے زیادہ کاری ہوتا ہے۔ بقول قدمائے یونان کے جزو کل سے عظیم تر ہے (THE PART IS GREATER THANTHEWHOLE) دوسرے اصناف سخن میں صرف ایک لفظ یا ایک معمولی ٹکڑے سے اتنی معنویت پیدا کرنا مشکل ہے۔ مثنوی زہر عشق کا ایک شعر یاد آتا ہے۔

چشمے کو دوراں کیا دواں ہے　　　دریا کو رواں کیا رواں ہے

دونوں مصرعوں میں ردیف یعنی لفظ ہے" بہت بلیغ ہے۔ غزل اور دوسرے اصناف سخن میں فرق و مغائرت ہوتے ہوئے بھی ایک مماثلت و مطابقت ہے۔ اسی سے نظموں میں بھی کبھی کبھار صرف ایک لفظ کا جادو کارگر ہو جاتا ہے۔ اہل لکھنؤ نے نیز داغ اور انکے مقلدوں نے بسا اوقات ہماری بول چال کے ان ٹکڑوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس میں ایک خارجی بذلہ سنجی' ایک خارجی ٹھٹھول تو پیدا ہو گیا ہے لیکن سنجیدہ معنویت نہیں پیدا ہوئی۔ انتہائی چابک دستی کے ساتھ بھی روزمرہ کے ٹکڑوں کا استعمال استادی ہو تو ہو غزل کی شاعری نہیں ہے۔

غزل ایک نغمہ (LYRIC) ضرور ہے لیکن کامیاب ترین غزل میں نغمہ کی بجائے ہم تحت النغمہ (SUBLYRICAL) کی کیفیت پائیں گے یعنی اپنی غنائیت میں تخفیف کر کے غزل اس میں خاموشیوں کو یا سکونہائے سرمدی کو سمو دیتی ہے۔ صرف سبک سے سبک اور کم سے کم الفاظ ہی سے کام لے کر نہیں' صرف چھوٹی سے چھوٹی بحر ہی استعمال کر کے نہیں بلکہ شدت جذبات اور انتہائی بیقراری کو بھی ٹھہراؤ اور سکون دے کر ان کی مقدار میں فراوانی آفریں خلاقانہ تخفیف کر کے غنا کو تحت الغنا بنا کر غزل اپنے آپ کو وہ بیکرانی عطا کرتی ہے جو اسے کہاں سے کہاں پہونچا دیتی ہے کیا سے کیا بنا دیتی ہے۔ یہ ہے غزل کی تکنیکی جدلیت' یہ ہے غزل کی خود تخفیفی' یہ ہے غزل کی وہ کوششِ فنا' جو اسے بقائے دوام عطا کرتی ہے جو اس کی نفیوں کو مثبتوں میں بدل دیتی ہے۔ اور غزل کی اکائیوں پر بے شمار صفریں لگا دیتی ہے یا یوں کہیئے کہ غزل وجدان کے حساب وکتاب میں معنی صفر و فلسفۂ صفر کو بروئے کار لاتی ہے' کمی کو زیادتی یا افراط بنانا غزل کا معجزہ ہے۔

بات یہ ہے کہ غزل کے مختلف اشعار میں کسی ربط ظاہر و باطن کا سوال ماہیتِ غزل و ہیئتِ غزل کے باہمی رشتوں کا سوال ہے۔ غزل کی ماہیئت ہی میں غزل ہیولی و ہیئت کے بہت سے امکانات یعنی غزل کے تمام داخلی و خارجی امکانات پنہاں ہیں۔ شرط صرف اتنی ہے کہ ہمارا مزاج، مزاج غزل سے ہم آہنگ ہو۔ یہ شرط بڑے بڑوں سے پوری نہیں ہو سکی اس کا کلچر سب کے پتے نہیں پڑا حقیقی غزل کے مزاج سے عوام اور خواص دونوں میں انھیں لوگوں کے مزاج تال میل کھاتے ہیں جن کی فطرتوں میں غزل شناسی کے جوہر یا امکانات ہوتے ہیں۔

غزل ایک بنیادی مذاقِ زندگی کی پیداوار ہے۔ غزل کے اشعار معاملات حسن و عشق پر زیادہ مشتمل رہے ہیں۔ پھر حیات و کائنات کے بے شمار پہلوؤں سے غزل کے علایم، روایات و کلیات و مسلمات ہمیں کچھ مرکزی حقائق کوائف یا واردات منتخب کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ اشعار غزل کا ایک مجموعی اثر (COMULATIVE EFFECT) ہم پر پڑتا ہے اور اس طرح ہمارے وجدان میں ایک داخلی نظام رونما ہوتا ہے۔ اشعار غزل میں ایک منطقی تسلسل یا عقلی تسلسل نہیں ہوتا بلکہ ایک وجدانی ہم آہنگی ہوتی ہے، ایک خاص مرکزی وجدانی عمل عاشق و معشوق کے تعلقات، انسان سے انسان کے تعلقات، انسان کے اپنے آپ سے تعلقات، انسان کی زندگی سے رشتے، کائنات سے ہم آہنگی اور پنہاں رشتے، زندگی کے دکھ درد، غم، زندگی کی خوشیاں، دنیا نے انسیت اور شعور وجدان، کائنات سے پیدا ہونے والے استعجاب، مناظر فطرت کی علامتی و اشارتی معنی خیزی زندگی کے وہ خواب اور وہ تصورات، جن کے بغیر زندگی، زندگی نہیں رہتی، وہ کچھ ہو سکتا یا وہ کچھ ہو سکنے کی تمنا جو علم، فلسفہ، مذہب و اخلاق، عمل، دنیاوی کامیابیاں، جاہ و ثروت، شہرت و عزت میں سے کوئی چیز یا سب چیزیں مل کر کسی کو

نہیں دے سکتیں، وجود کے براہ راست خود ہزار ہا اقدار کے حامل ہونے کا احساس وحس کائنات (WORLD FEELING) پیدا کرنا جس کے بغیر ہم اس آفاق کے حقیقی باشندے یا شہری بن ہی نہیں سکتے۔ وہ سوز و ساز، جس کے بغیر زندگی مہذب ہو کے بھی ویران رہتی ہے۔ اجتماعی زندگی کے جذبات و محرکات، ترجمانی اور تنقید، شعور زندگی کو لطیف بنانے کے لئے، زندگی کو کیف آور اور طمانیت بخش بنانے کا بہترین تعمیری و تخلیقی کام، معمولی سے معمولی واردات و مناظر کی معنی خیزی کا احساس کرانا، وجدان کی پرورش و تربیت اور نشو و نما، ہماری بکھری ہوئی شخصیتوں کو اندر سے سالم بنانے کا عمل، تمدن میں داخلیت و معنویت پیدا کرنے کا عمل، کائنات و حیات کو انسانیت سے مزین کرنے کا اہتمام۔ غزل ان تمام اغراض کی تکمیل و تدوین اپنے مخصوص طریقۂ عمل، اپنی مخصوص تکنیک سے انجام دیتی ہے، بظاہر منتشر خیالات و موضوعات کو اشعارِ غزل میں منسلک کر کے یا پرو کے ایک نظام وجدان کو مختلف طریقوں سے جلوہ گر کرنا یہ کام ہے غزل کا، اشعارِ غزل کا ایک بحر میں ہونا ہم قافیہ و ہم ردیف ہونا اس عالم و کیفیت کو پیدا کرنا غزل کا مقصد ہے۔ قافیہ و ردیف زبردستی کی چیزیں، فروعاتی عناصر نہیں بلکہ صوتی ہم آہنگی کے ذریعہ معنوی ہم آہنگی کی جھنکار پیدا کرنے کے آلے ہیں، یہ ہے غزل کی ماہیت و ہیئت اور ان کے ربط باہمی کی داستان، یہ کام بڑی احتیاط کا ہے۔ نظر ذرا چوکی ذرا ہاتھ چوکے کہ کاروبار غزل میں گڑبڑی رونما ہوئی۔ غزل کا ایک ایک شعر کہنے میں شاعر اپنی پوری شخصیت وصلاحیت کو صرف کر دیتا ہے۔ توجہ کا یہ ارتکاز، مصروفیت و محویت و یکسوئی، کا یہ عالم عقلی و منطقی طور کی مسلسل نظم گوئی میں نہیں ہوتا، غزل کا ہر کامیاب شعر جمعیت خیال کی مکمل مثال ہوتا ہے۔ ہر شعر بجائے خود غزل ہوتا ہے۔ نظموں کے اشعار اتنے متشخص نہیں ہوتے ان کی شخصیت اتنی سالم اور مکمل نہیں ہوتی۔ غزل کا ایک شعر کہنے کے بعد

دوسرے شعر میں شاعر کیا کہے گا اسے شاعر خود نہیں جانتا۔ پہلے شعر کی طرح دوسرا شعر بھی ایک غیبی عمل سے اس کے وجدان میں عمل ملے گا' اس کا دوسرا شعر اور اس کے بعد کے اشعار کہنے میں نئے قافیوں کو کسی طرح باندھ دینا نہیں ہے بلکہ تو انی غزل میں ایسے خیالات و محسوسات کو ڈھالنا ہے جن میں انتہائی باہمی آہنگی ہے اور جو مل کر وجدان کے ایک نظام کی تخلیق کریں گے۔ مختلف اکائیوں سے ایک بڑی اکائی بنائیں گے۔ اشعار کی صوری صوتی اور معنوی ہم آہنگی سے زندگی کے مختلف مرکزی پہلوؤں کی ہم آہنگی کا احساس کرائینگے غزل کا ہر شعر ہماری روحانی زندگی کی ایک واردات ترقی ہے اور مطلع سے مقطع تک کے اشعار مختلف ہم آہنگ وارداتوں کے باہمی تدریجی و مجموعی اثر سے ہم پر ایک ایسا عالم طاری کردیں گے جیسا زندگی کے بہت سے حادثات' واقعات' مشاہدات اور اثرات زندگی کے متعلق ایک مجموعی اور واحد کیفیت پیدا کر دیتے ہیں اشعار غزل کا انتہاؤں کا ایک سلسلہ ہونا کہا گیا ہے' ہر شعر ایک جمعیت خیال سے مل کر ایک جمعیت حال وقال' ایک وجدانی ملکہ کا پیدا ہوجانا۔ غزل مسلسل و مدلل نہیں بلکہ ہم آہنگ تاثرات و تصورات کا مجموعہ ہوتی ہے۔ غزل میں وحدت پیدا کرنے میں لہجہ صوتیات (SOUND PATTERN) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

اب روح کے لئے ملکہ ہے جو حال تھا   صورت پکڑ گیا جو تمہارا خیال تھا

(حکیم کاشف)

اس داخلی شخصیت کے خط و خال یا اس کی روپ ریکھاؤں کے لوچ و نزاکت کی تخلیق میں غزل اپنے خاص انداز میں کارگر ہوتی ہے۔

ڈاکٹر مسعود حسین خاں

غزل کا فن

اُردو میں غالب پہلے شاعر تھے جنھیں وسعتِ بیان کے لیے تنگنائے غزل ناکافی معلوم ہوئی۔ اس کے بعد حالی کے اس فتوے پر کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے۔ عظمت اللہ خاں جیسے نئی پود کا بھرم رکھنے والوں نے اس کو گردن زدنی قرار دیا۔ لیکن یہ تنقید کا صرف ایک رُخ تھا۔ مینائے غزل میں مے باقی رہی اور اس کی آبرو کی لوگوں کو ہمیشہ فکر رہی۔

حالی تا حال غزل پر تنقید کا جس قدر طومار ملتا ہے اس کا تجزیہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ یہ بیشتر موضوعات غزل سے تعلقات رکھتے ہیں۔ یعنی تنقید بادہ پر ہے نہ کہ جام پر۔ تنقید کا ایک انداز یہ بھی ہو سکتا ہے کہ غزل کا صنفِ سخن کی حیثیت سے جائزہ لیا جائے دوسرے الفاظ میں اس کی ہیئت پر غور کیا جائے۔ ذوق کے لفظوں میں یہ دیکھا جائے کہ غزل بنتی کیسے ہے۔ اور جب بنائی جاتی ہے تو شاعر کو کن کن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ راہ میں کون کون سے سنگ گراں ملتے ہیں۔ جذبہ کیوں کر گفتار کا رنگ قبول کرتا ہے۔ ہیئت سے موضوع کی طرف تنقید کے اس انداز پر ہیئت پرستی کا الزام درست نہ ہوگا۔ کیوں کہ تحقیق و جستجو اور سائنسی نقطۂ نظر کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ مبادیات سے شروع

کی جائے۔ لیلائے غزل کو سیاسی، سماجی اور اخلاقی اقدار کے پس منظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے! ایسا کرتے وقت ظاہر ہے اس کے موضوعات معرض بحث میں زیادہ رہیں گے اور دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ اس کے خط و خال اور انداز قد پر غور کیا جائے۔

اس کے خط و خال سے ہم سب واقف ہیں، یعنی ہیئت کے اعتبار سے اس کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں۔

(۱) مطلع (۲) ردیف (۳) قافیہ (۴) مقطع اور (۵) بحر

انھیں اجزائے ترکیبی سے اس کا اختصار، کیفیاتی وحدت اور موسیقیت متعین ہوتی ہے جس سے بعد کو غزل کا مخصوص ایمائی اور رمزیہ انداز بنتا ہے۔

ہیئت کے نقطۂ نظر سے میں بحر اور قافیہ کو غزل کا محور سمجھتا ہوں۔ ردیف ایک مزید بندش ہے جسے اردو شاعر اکثر اپنے اوپر عائد کر لیتا ہے۔ اس سے کچھ اچھے اور کچھ بُرے نتائج مرتب ہوتے ہیں۔ غزلیں غیر مردف بھی ہوتی ہیں، لیکن اردو کی بیشتر غزلیں مردف ہی ہیں۔ ردیف کے الفاظ فعل بھی ہو سکتے ہیں جیسے ہے۔ ہیں یا کھینچ (ع: نفس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ) اور حروف اور اسم بھی، جیسے پر، نہیں، شمع اور نمک (ع: کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک) غزل کے پاؤں ہیں۔ ردیف پائل یا جھانجن کا حکم رکھتی ہے۔ یہ اس کی موسیقیت، ترنم اور موزونیت کو بڑھاتی ہے۔ دوسری طرف اس کے تنِ نازک کو گرانباریٔ زنجیر کا احساس بھی دلاتی ہے۔ فنی لحاظ سے ردیف کی چولیں سب سے پہلے قافیے سے بٹھانی پڑتی ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ کسی ردیف کی چولیں ہر قافیہ کے ساتھ بیٹھ جائیں۔ مثلاً غالب کی اس غزل میں:

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے
دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

اس میں "کے پاس" ردیف ہے اور اس کے ساتھ حسب ذیل قافیوں کی چولیں بٹھائی گئی ہیں۔ خار۔ بیمار۔ غم خوار۔ آزار۔ دستار۔ دیوار۔ لیکن ابھی قافیے اور بھی ہیں جیسے ذوق کے ایک قصیدے کے اسرار۔ بیکار۔ زنہار۔ بار۔ سرکار۔ انوار۔ گفتار۔ اطوار دربار۔ اظہار۔ تکرار۔ سیّار۔ گلبار ـــــ یہ تو وہ قافیے ہوئے جنھیں مذکورہ بالا بحر قبول کرتی ہے۔ ورنہ ذوق نے اپنے قصیدے میں بلا مبالغہ ۵۶ ایسے قافیے استعمال کیے ہیں لیکن ان میں سے سب قافیے (مثلاً زنہار، درکار وغیرہ) "کے پاس" کی ردیف کے ساتھ نہیں باندھے جا سکتے۔ بعض قافیے ردیف سے تال میل تو کھاتے ہیں لیکن اس طرح کہ قافیے کی پھسلن ہی پہ ہزل گوئی کا مزہ آنے لگتا ہے۔

نکتہ سخن میں اچھے اچھے اساتذہ بعض اوقات بولتے ہوئے قافیوں کو تابع ردیف نہ دیکھ کر باندھنے سے قاصر رہ جاتے ہیں۔ اس لیے غزل گو کے لیے لازم ہے کہ حافظہ کمزور ہونے پہ وہ اپنے قوافی کے مواد کو تخلیقی عمل کی لہر کے ساتھ ہی جمع کر لے۔ اس سے قافیہ پیمائی مقصود نہیں بلکہ اس طرح مواد کی فراہمی اور انتخاب میں مدد ملتی ہے۔

ردیف غزل کے ایجاز و اختصار پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ایک مخصوص بحر میں پندرہ یا بیس ہم وزن قافیے دستیاب ہیں، تو بہت ممکن ہے کہ ان میں سے صرف دس یا بارہ ردیف سے تال میل کھائیں۔ یہی وجہ ہے کہ قصیدہ جو طویل ہوتا ہے اکثر غیر مردّف لکھا جاتا ہے چونکہ غنائی شاعری میں جذبہ شدید اور

مختصر ہوتا ہے۔ اس لیے وہ ردیف کی آرائش کو بآسانی قبول کرلیتی ہے۔

ردیف کا قافیہ سے اتصال غزل کا بڑا نازک مقام ہے۔ بعض اوقات فصاحت و بلاغت کے نازک ترین مرحلوں سے یہاں گذرنا پڑتا ہے۔ محاوراتِ زبان کی لطیف ترین شکلوں کا استعمال اس جگہ ملتا ہے۔ قافیہ اگر اسم ہے تو اضافت اور تراکیب کی اعلیٰ ترین شکلیں یہاں ملتی ہیں۔ اگر فعل ہیں تو اس جگہ کیفیت زبان اور محاورہ کی ساری نزاکتیں ٹوٹ پڑتی ہیں۔ دوم درجہ کے شاعروں کے یہاں وار اکثر خالی بھی جاتا ہے اسی لیے انتخاب شعر کی رسوائی غالب جیسے شاعر تک کو سر لینا پڑی۔

غزل میں ردیف کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ حالی کی ناپسندیدگی کے باوجود جدید شاعری میں بہت کم اچھی غزلیں غیر مردّف ملتی ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ غیر مردّف غزل اچھی نہیں ہوسکتی۔ غالب کی

نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

پر کون لبیک نہیں کہے گا۔ میرا زور اس بات پر ہے کہ تعداد کے اعتبار سے غیر مردّف غزلیں مردّف غزلوں کے مقابلے میں بہت کم ہیں۔

نئے قافیوں کے ساتھ ساتھ نئی ردیفوں کا پیدا کرنا بھی غزل گو کا فنی فریضہ ہے۔ غزل اگر ایک لسانیاتی عمل اور فن ہے تو اس کے فن کار پہ اجتہاد اور اختراع کا فرض بھی عائد ہوتا ہے۔ لیکن نئی ردیفوں کے اختراع میں دو دقتیں پیش آتی ہیں۔ عام طور پہ رواں دواں اور مترنم ردیفیں افعال سے بنتی ہیں اور افعال کی شکلوں میں

اضافے کرنا ذرا مشکل بات ہے۔ نئے غزل گو کو اس سلسلے میں مرکب اور امدادی افعال سے زیادہ سے زیادہ مدد لینی چاہیے۔ غزل ابھی ردیفوں کی زیادہ متحمل نہیں ہوتی۔ گو ہمارے صاحب دیوان شعرا نے اپنی استادی کے سارے پینترے اس پر صرف کیے ہیں اس کی لسانیاتی وجہ ظاہر ہے۔ افعال بہت سے اعمال کے ساتھ منتھی کیے جا سکتے ہیں جب کہ اسما، کے روابط مخصوص اور محدود ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دیوان کے دیوان دیکھ جائیے۔ اس قسم کی ردیفیں بہت کم ملیں گی اور اگر ہیں تو غیر مترنم۔

ردیف کے ساتھ قافیہ کا مزید تذکرہ ضروری ہے جس کی تنگی کا حالی کو بھی گلہ تھا۔ لیکن تنگی قافیہ کا گلہ دوسری اصناف شعر کے نقطۂ نظر سے کتنا ہی بجا کیوں نہ ہو۔ غزل کی صنف پر بے محل ہے۔ قافیہ کے بغیر غزل کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری بے قافیہ بھی ہو سکتی ہے، غزل بغیر قافیہ کے اپنے مخصوص اسلوب اور آہنگ کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔

قافیہ کی بندش غنائی شاعری میں عام طور پر اور غزل میں خاص طور پر اس لیے ضروری ہے کہ اس کی جھنکار میں جذبہ کی شدت اور تخیل کی رنگینی دونی ہو جاتی ہے۔ یہ بے وجہ کی بندش نہیں۔ اس بندش کو اپنے اوپر عائد کر کے جس شاعر نے کامیابی حاصل کر لی اس کا وار بھرپور ہوگا۔ زندگی میں فنی جمال آزادی سے نہیں بلکہ آداب فن اور ادبی بندشوں سے نکھرتا ہے۔

میں اصولی طور پر فن میں بندشوں کا قائل ہوں۔ اس لیے کہ اس سے ذہن تربیت پاتا ہے اور فن نکھرتا ہے۔ ہاں اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ نا پختہ کے ہاتھوں میں روایت، قدامت پرستی میں اور آداب، تکلفات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اُردو شاعری پر تنقید

کرتے وقت حالی کو ایک ایسا ہی زمانہ ملا تھا۔

قافیے میں پھر انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔ قصیدہ گو کا فن یہ ہے کہ وہ ہر ممکن قافیے کو باندھ کر اپنی خاقانیت کا ثبوت دے۔ اس طرح بعض اوقات عجیب و غریب اور مضحک صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں ذوق کے مشہور قصیدے :

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
عیاں ہو خامہ سے تحریر نغمہ جائے حریر

زنجیر و تبخیر کے مضحک قافیوں پر "نکسیر" کا بھی اضافہ کیا ہے۔ بادشاہ سے شاعر کہہ رہا ہے۔

ترے نَسَق سے نہ بالکل رہی جو خونریزی
لڑائیوں میں کہیں پھوٹتی نہیں نکسیر

معلوم نہیں آخری بے دست و پا مغل بادشاہ پر ذوق کا یہ لاشعوری طنز ہے یا محض قافیہ پیمائی شوق۔

قافیہ چونکہ غزل کا محور ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی چولیں ایک طرف تو بار بار دھرائی جانے والی ردیف سے بٹھانی پڑتی ہیں اور دوسری طرف اس پر شعر کے پورے خیال کا بوجھ ہوتا ہے۔ اس لیے کسی حد تک قافیے کی تنگی کا گلہ بجا ہے۔ غلط انتخاب یا تو شعر کو ہزلیات کی حدود تک لے جاتا ہے یا پورا شعر ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ جاتا ہے۔

مشرقی شعریات میں غنائی شاعری کے لیے قافیہ یا تک کا تصوّر ہر زمانے میں اہم سمجھا گیا ہے۔ شاعر کو "قوافی کا والی و وارث" بتایا گیا ہے۔ امرء القیس نے

تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کو اس طرح جتایا ہے۔

"میں آتے ہوئے قافیوں کو یوں ہٹاتا اور دُور کرتا ہوں جیسے کوئی خر یا چھچھوندرا ٹڈیوں کو مار مار کر کھاتا ہو۔"

بڑے شاعر کے یہاں واقعی قافیے "ٹڈی دل بن کر آتے ہیں۔ اس لیے تخلیقی عمل کے ابتدائی مدارج میں انتخاب کو بہت دخل ہوتا ہے۔

غنائی شاعری کا موسیقی سے جو گہرا رشتہ ہوتا ہے اس کو مد نظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ قافیہ غزل میں اس مقام پر آتا ہے جہاں موسیقی میں طبلے کی تھاپ۔ دونوں میں تاثر اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔

ردیف اور قافیہ دونوں بحر کی موج پر ابھرتے ہیں۔ جس طرح بحر وزن کے ماحول میں سانس لیتی ہے اسی طرح قافیہ اور ردیف دونوں بحر کے تابع رہتے ہیں۔ قافیہ اور ردیف بحر کی موزونیت کو افزوں تر کرتے ہیں۔ ترنّم ریزی کی شدّت میں شاعر اکثر اندرونی قافیوں سے بھی کام لیتا ہے۔ اقبال مسجد قرطبہ میں ترنّم کے اس مقام تک پہنچتے ہیں۔

قطرۂ خونِ جگر دل کو بناتا ہے سل   خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

تیری فضا دل فروز میری نوا سینہ سوز   تجھ سے دلوں کا حضور مجھ سے دلوں کی کشود

غزل کا انتخاب غزل گو شعوری طور پر نہیں کرتا۔ یہ جذبے اور کیفیت سے متعین ہوتی ہے۔ مشقیہ شاعری یا مصرعہ طرح کی بات اور ہے۔ ورنہ کوئی بھی شاعر مصرعہ طرح سامنے رکھ کر غزل شروع نہیں کرتا۔ اس کا پہلا مصرعہ (ضروری نہیں کہ مطلع ہی ہو) جذبے یا کیفیت کے ساتھ خود بخود ذہن سے گنگناتا ہوا نکلتا ہے۔ یہ اس بات کا اعلان

ہوتا ہے کہ بحر متعین ہو چکی ہے۔ قافیہ بھی متعین ہو چکا ہے اور اگر ردیف ہے تو وہ بھی۔ نظم گو اس کے برعکس نسبتاً آزاد رہتا ہے۔ کیونکہ قافیہ اور ردیف کا تنوع اس کے یہاں ممکن ہے، غزل گو پہلے شعر یا مصرعہ کے ساتھ ہی غزل کی ہیئت کا خول پہن لیتا ہے، اس کا سارا فن، اور سارا کمال اب یہی ہے کہ اپنے اس محدود میدان میں جولانی طبع دکھائے چاول پر قل ہو اللہ لکھے، قطرہ میں دجلہ ڈھونڈھے اور آنکھ کے تل میں آسمان دیکھے!

ہر بحر کا مخصوص مزاج ہوتا ہے جس کا رشتہ قومی موسیقی سے جا ملتا ہے۔ لیکن جس کا عمل ہم غزل میں اس طرح دیکھتے ہیں کہ بعض بحریں مخصوص قسم کے جذبات کے ساتھ بہتر تال میل رکھتی ہیں مثلاً بحر متقارب شانزدہ رکنی۔

فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن فع

جس میں غالب کے منتخب دیوان میں ایک غزل بھی نہیں ملتی۔ میر نے اس میں اکثر کہا ہے۔ فانی کے یہاں بھی ـــ یہ اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ ابھری ہے۔ علم عروض میں رد و قبول کا یہ سلسلہ ایران سے شروع ہوتا ہے اور تا حال جاری ہے اس سے دو نتائج نکلتے ہیں، پہلا یہ کہ عروض کا قومی موسیقی اور مزاج کے ساتھ گہرا رشتہ ہوتا ہے اور دوسرا یہ کہ ہر شاعر اپنے ذہن کی مخصوص افتاد کی بنا پر کچھ بحروں کو دوسری بحروں پر ترجیح دیتا ہے۔

چنانچہ میرا خیال ہے کہ اچھی غزل میں فکری اعتبار سے کتنی ہی ریزہ کاری کیوں نہ ملتی ہو، اس میں ایک اندرونی اور کیفیاتی وحدت پائی جاتی ہے۔ بحر اس وحدت کی پہلی پہچان ہے۔ طویل اور آہستہ رو بحروں میں نشاط اور سرخوشی کی کیفیات کا اظہار مشکل یا کم از کم مصنوعی ہوتا ہے۔ اسی طرح کچھ بحریں اس قدر رواں دواں

ہوتی ہیں کہ فکر کا بار نہیں اُٹھا سکتیں۔

ردیف، قافیہ اور بحر کے اس تجزیے کے بعد یہ باتیں خود بخود سمجھ میں آنے لگتی ہیں کہ غزل مختصر کیوں ہوتی ہے (بہت کم اچھی غزلیں تیرہ یا پندرہ اشعار سے اوپر جاتی ہیں) اس میں ریزہ خیالی کیوں ہوتی ہے۔ اور معنوی تسلسل کا فقدان کس لیے پایا جاتا ہے۔ گو جیسا کہ میں اشارہ کر چکا ہوں اچھے شاعروں کی اچھی غزلوں میں معنوی تسلسل کے فقدان کے باوجود ایک جذباتی یا کیفیاتی تسلسل پایا جاتا ہے۔ اس اندرونی وحدت کی نشان دہی میں حسب ذیل اجزا سے مدد ملتی ہے۔

(۱) مطلع: کہ اکثر اوقات قافیہ اور ردیف کا تعین اس سے ہوتا ہے، اور اس کے جذبہ کی تھرتھراہٹ اختتام غزل تک نہیں تو کم از کم پہلے چند اشعار تک قائم رہتی ہے۔ یہاں تک۔ وجدان شعری قافیہ پر حاوی رہتا ہے۔ اس کے بعد ارادی عمل شروع ہوتا ہے اور تجسس، علم اور حافظہ کام میں لائے جاتے ہیں۔ غزل کے ابتدائی اشعار پر مطلع کے اثرات بہر حال مسلم ہیں۔

(۲) ردیف: جذباتی وحدت کا تعین ردیف سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ جس کا ٹھپہ ہر غزل کے ہر شعر پر ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کی یہ غزل،

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

میں " نہ بنے " کا ٹھپہ اس غزل کے ہر خیال پر ہے۔ چاہے اس کا تعلق بات نہ بنے سے ہو یا خط کے چھپانے سے یا آتشِ عشق کے بجھنے اور لگنے سے " نہ بنے " کا یہ ٹکڑا مجبوری اور عجز کی کیفیات کا حامل ہے۔ پوری غزل اٹھا کر دیکھ جائیے ہر شعر اور ہر

خیال اسی سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آئے گا۔

غزل کی ہیئت کا اس کے اسلوب پر بھی اثر پڑا ہے۔ غزل کا اسلوب ایجاز و اختصار، رمز و کنایہ، مجاز، تمثیل، استعارہ و تشبیہ سے مرکب ہے۔ اس لیے اس میں وہ تمام خوبیاں اور خامیاں ملتی ہیں جو "سخن مختصر" کی خصوصیات ہیں۔ شدّتِ تاثّر، موسیقیت اور بلاغت کے اعلیٰ ترین مدارج تک زبان اسی پیرایہ میں پہنچتی ہے۔ بادہ و ساغر کا استعارہ ہو یا لالہ و گل کا پردہ لیلائے غزل کے لیے ضروری ہے۔ لیکن یہ اسلوب واقعاتی، ڈرامائی اور بیانیہ شاعری میں بلائے جان بن جاتا ہے۔

غزل ہمارے ہاں غنائی شاعری کی صرف ایک شکل ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہم دوسرے انداز میں نہیں گا سکتے۔ یہ کسی دوسرے اصنافِ سخن کی حریف نہیں۔ کیونکہ اس کا اپنا دائرہ عمل ہے۔ لیکن یہ ہیئت کے اعتبار سے بے وقت کی راگنی کبھی نہیں ہوتی۔ یہ ایک پیمانہ ہے جس میں جس قسم کی کشید دل چاہیے بھر دیجیے! اور ہمارے شعرا بھرتے رہے ہیں۔ اُردو کے ابتدائی دور میں یہ فارسی کی نقل بن کر ہمارے سامنے آئی۔ میر کے ہاتھوں حُسن کی نیم خوابی اور دل کے پھپھولوں کی ترجمان بنی۔ غالب نے اسے تفکّر بخشا اور اپنی بصیرت عطا کی۔ اس میں دھول دھپّا بھی کھیلا گیا۔ یہ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کی بھی حامل بنی۔ اور آج آتش و آہن کا کھیل کھیل رہی ہے۔

یہ تھی اور ہے، سوال صرف یہ رہ جاتا ہے کیا یہ رہے گی؟ کیا ہمارے نئے ہند ایرانی تہذیبی ماحول میں اس کی ضرورت آئندہ بھی محسوس ہو گی۔ لیکن یہ سوال

صرف صنفِ غزل تک محدود نہیں، اس کا اطلاق عام غنائی شاعری پر بھی ہو سکتا ہے.
عہدِ جدید کے تمام معاشرتی رجحانات کسی نہ کسی قسم کے اشتراکی سماج کی طرف رہبری کر رہے ہیں. اور اشتراکی سماج میں عوامی موسیقی کی طرح غنائی شاعری کو خاص اہمیت حاصل ہے. غزل بنیادی طور پر ایک انفرادی فن کارانہ عمل ہے لیکن اس کے جذبات کی عمومیت مسلم ہے کیونکہ یہ عمومیت سرشت انسانی کی وحدت اور جبلتوں کی یکسانی پر مبنی ہے اور یہ عمومیت ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانوں کا احاطہ کرتی ہے.

ڈاکٹر شوکت سبزواری

غزل کی آپ بیتی

جب ہم کوئی کہانی سنتے ہیں تو پہلا سوال کہانی سنانے والے سے یہ ہوتا ہے کہ آپ بیتی ہے یا جگ بیتی۔ یعنی آپ نے جو کچھ سنایا ہے یہ خود آپ پر گذرا تھا یا کسی دوسرے پر۔ اس کے بعد دوسرا سوال یہ ہوتا ہے کہ کیا یہ سچّا واقعہ ہے؟ کوئی من گھڑت قصّہ تو نہیں۔ یہ دونوں سوال ہوتے ہیں۔ ممکن ہے اس ترتیب کے ساتھ نہ ہوں، پہلا سوال بعد میں ہو اور بعد کا پہلے۔ بہرحال یہ دونوں سوال پیدا ہوتے ہیں اور سننے والے کے دل میں ایک خلش سی رہتی ہے۔ غزل بھی ایک کہانی ہے، اور جیسا کہ بعض نقادوں کا خیال ہے دنیائے دل کی کہانی ہے۔ دل کی دنیا ایک وسیع دنیا ہے جو بستی بھی ہے اور اجڑتی بھی۔ جب بستی ہے تو خارجی دنیا کی چہل پہل اس کے مقابلے میں کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ اور جب اجڑتی ہے تو اس دنیا کا ہر ویرانہ اس کے سامنے گرد ہوتا ہے۔ غزل اس انوکھی دنیا کی کہانی ہے۔ اس کہانی کے متعلق بھی یہ سوال ہو سکتا ہے کہ آپ بیتی ہے یا جگ بیتی۔ اس لئے "غزل کی آپ بیتی" جیسے صحیح اور آجکل کے نئے تنقیدی نظریوں کے پیشِ نظر مناسب عنوان پر چونکنے اور کان کھڑے کرنے کی ضرورت نہیں۔

دل جذبات کا سرچشمہ ہے، عالم رستاخیز ہے۔ جس طرح پانی کی سطح پر بلبلے اٹھتے ہیں۔

جذبات بھی اسی طرح دل میں ابھرتے رہتے ہیں۔ جذبات بہت ہیں بقول شاعر؎

"بسیار شیوہ ہاست بتاں راکہ نام نیست"

ان میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جن کا کوئی نام نہیں اور جن کے ہماری زبان میں نام ہیں۔ ان کی بھی بے شمار قسمیں ہیں۔ لاتعداد تنوعات ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ نمایاں روشن اور ہمہ گیر جذبہ محبت ہے۔ ہمارے غزل گو شعرا نے غزل کو دل کے رنگا رنگ جذبات میں سے بھی صرف جذبۂ عشق و محبت کے لئے خاص کرلیا ہے۔ غزل "دل کی باتوں" کا نام ہے عشق و الفت کی رنگین داستان ہے اور بقول ڈاکٹر شادانی "ایک مینا ہے جو صہبائے محبت کے لئے زیادہ موزوں ہے۔"

یہ سب کچھ صحیح لیکن دل کی دنیا ایک انوکھی دنیا ہے۔ اس کا معاملہ سب سے نرالا ہے۔ یہاں جھوٹ اور سچ کا اور ہی کچھ معیار ہے۔ منطق کی بہت سی صحیح اور سچی باتیں یہاں سراسر غلط ہیں اور منطق جو باتیں نہیں مانتی وہ اس دنیا کی مانی ہوئی باتیں ہیں۔ یہاں کا زیان ہمارا سود ہے اور ہمارا سود اس دنیا کا زیان ہے جو اس دنیا میں فرزانہ ہے وہ ہمارے یہاں دیوانہ مشہور ہے۔ اقبال نے زندگی کے فلسفے کی تشریح اسی دنیا کے اصول پر کی ہے۔

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی

یہاں آپ بیتی کے وہ معنی نہیں جو عرف عام میں ہیں یہاں آپ بیتی جگ بیتی ہے۔ دل ایک انتہائی نازک اور حساس آلہ ہے جو مقیاس حرارت کی طرح ہر مؤثر واقعہ سے اثر لیتا ہے اور اس کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے ساری کائنات کو ایک بڑا کمرہ فرض کرلیں۔ تو یہ مثال بالکل ٹھیک بیٹھ جاتی ہے۔ مقیاس کو بنانے والے نے کچھ اس طرح

بنایا ہے کہ خود اس کو گرمانے کی ضرورت نہیں۔ نہ اس پر تتا تتا پانی ڈالنا پڑتا ہے اور نہ تھرمامیٹر کی طرح بغل میں دبانا یا زبان کے نیچے دینا۔ بڑے سے بڑے کمرے میں کسی جگہ نصب کر دیجئے اور اس کی حرارت کا درجہ معلوم کر لیجئے۔ دل کی بھی یہی کیفیت ہے۔ یہ صرف اپنا ہی دُکھ درد محسوس کرتا ہے۔ اور بقول شخصے۔ "سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے"۔

سچ مچ دنیا جہاں کا درد اس ننھی سی جان میں ہے کسی کو روتا دیکھ کر یہ پھوٹ پڑتا ہے۔ کوئی چوٹ کھائے چوٹیلا یہ ہوتا ہے۔ دل کی دنیا کو اسی لئے میں نے انوکھا کہا تھا۔ اس دنیا کے احکام میں بھی کچھ زیادہ نہیں جانتا۔ جو لوگ اس فن کے ماہر ہیں شاید وہ اس کی وجہ بتا سکیں۔ میں نے صرف واقعات کو بغور دیکھا ہے۔ اور ان سے جو اثرات رونما ہوئے ہیں ان کی طرف آپ کو توجہ دلا رہا ہوں۔ حقیقت تک رسائی تو انھیں کا حصّہ ہے جو حقایق کا مطالعہ کرتے رہے ہیں۔ پانی کی سطح پر یہ کھیل میں نے بہت دیکھا ہے کہ ایک طرف سے ذرا اسے چھیپ چھپایئے۔ اس کا اثر دور تک ہوتا ہے اور پانی کی سطح جواب تک بالکل خاموش اور ساکن تھی بے چین ہو جاتی ہے۔ نظیری نے کچھ اسی سے ملتی جلتی بات کہی ہے۔

صد موج راز رفتن خود مضطرب کند

موجے کہ بر کنارہ رود از میان ما

میں دل کو بھی سطح آب کی طرح سمجھتا ہوں۔ یہ بھی دوسروں کو بے چین دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے دوسرے کی افتاد کو اپنی افتاد کی طرح محسوس کرتا ہے میں نہیں کہہ سکتا کہ شیخ سعدی نے جو اس کی وجہ بتائی وہ کہاں تک صحیح ہے لیکن دل کی بات کچھ ایسی ہی ہے۔

بنی آدم اعضائے یک دیگر اند — کہ در آفرینش ز یک جوہر اند

چو عضوے بدرد آورد روزگار — دگر عضو ہا را نماند قرار

فراق نے کہیں لکھنؤ کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے یہ لفظ بیتی پہلے ہے اور آپ بیتی اور جگ بیتی بعد کو" میں اردو کی عشقیہ شاعری کے متعلق کہتا ہوں کہ "بیتی" پہلے ہے آپ بیتی یا جگ بیتی بعد میں۔ اس میں جذبات و واردات محبت بیان کئے جاتے ہیں۔ اور کہیں کہیں معاملات محبت بھی، اگرچہ معاملہ بندی اردو شاعری میں کوئی بڑی چیز نہیں۔ جذبات کے بارے میں عرض کر چکا ہوں کہ یہ ہر دل میں ہیں چقماق میں آگ کی طرح جذبات دل کی گہرائیوں میں سوتے رہتے ہیں، جہاں دو نظریں ٹکرائیں۔ دل میں ایک قیامت اٹھ کھڑی ہوئی۔ محبت خدا کی سب سے بڑی نعمت ہے۔ یہ اندھیرے دل کا اجالا ہے۔ فرانس کے نامور فلسفی ڈی۔ مانٹسکو کا قول ہے "جہاں کوئی حسین عورت ہے وہ میری رشتہ دار ہے" جو دل کسی کے تیرِ نظر کا شکار ہوا۔ اور بقول شاعر جس کا یہ حال ہوا۔

اِک عشق بھر رہا ہے زمیں آسماں میں

اسے ہر حسین اپنا منظورِ نظر نظر آتا ہے۔ اور ہر ستم زدہ کسی کی زلف گرہ گیر کا اسیر۔ مولانا رومی نے عشق کو "طبیب جملہ علت ہا" بتایا اور غالب نے "درد کی دوا" میں اسے آئینۂ دل کی جلا کہتا ہوں۔ یہ عشق ہی کا اثر ہے کہ انسان کی آنکھوں سے سب پردے اٹھ جاتے ہیں اور کائنات اُسے عریاں نظر آتی۔ بے معلوم نہیں ہمارے نقادوں نے عشق کو کیا سمجھ رکھا ہے اس کی ہوا لگتے ہی انسان کی دنیا بدل جاتی ہے۔ یہ ابتدا ہی عشق کی۔ بات کہہ رہا ہوں، جسترؔ کا شعر ہے۔

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے
وہ اپنی خوبیٔ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے

پھر عشق عشق میں بھی فرق ہے۔ ایسی طبیعتیں بھی ہیں کہ ادھر کسی کی برق پاش نگاہوں نے

ان کے دل کو آماجگاہ بنایا اور ادھر انھوں نے عشق کی ساری منزلیں آن کی آن میں طے کر لیں میرؔ شاید ان ہی میں سے تھے۔ انھوں نے ذیل کے شعر میں اسی "طے منازل" کی طرف اشارہ کیا ہے۔

کام تو عشق میں بہت تھے میرؔ
ہم ہی فارغ ہوئے شتابی سے

عشق کی منزلوں سے بآسانی گذر جانے والے جو کچھ کہتے ہیں وہ سب آپ بیتی ہوتی ہے، ناواقف اُسے جگ بیتی سمجھتے ہیں۔

"فیضانِ محبت" اور "عرفانِ محبت" جگرؔ نے دو خوبصورت اور معنی کے اعتبار سے گہرے لفظ اپنے ذیل کے شعر میں استعمال کئے ہیں اور بڑے پتے کی بات کہی ہے۔

اللہ اگر توفیق نہ دے انسان کے بس کا کام نہیں
فیضانِ محبت عام تو ہے عرفانِ محبت عام نہیں

عرفانِ محبت کی منزل کی وہی مثل ہے "ہنوز دِلی دور است" محبت کرنے والا بیشک، ایک دھڑکتے ہوئے دل کا مالک ہوتا ہے۔ افلاطون کی طرح وہ گردشِ فلک کی آواز سنتا ہے۔ بلبل کے نغموں میں اُسے درد کی کسک محسوس ہوتی ہے۔ موجیں جو چٹان سے سر ٹپکتی ہیں وہ اس سے کچھ کہتی ہیں لیکن عرفانِ محبت اگر اسے حاصل نہیں تو وہ یہ نہیں بتا سکتا کہ آسمان کی گردش کیوں ہے، بلبل کے دل میں درد کیسا ہے اور موجیں اس سے کیا کہنا چاہتی ہیں، عرفانِ محبت کے بعد یہ مشکل نہیں رہتی۔ محبت کا عارف کائنات کے ذرّے ذرّے کو جانتا ہے "ڈال ڈال اور پتے پتے کو پہچانتا ہے۔ ہر ورق اس کے لئے ایک دفتر ہے اور حجاب ایک "پردۂ ساز" غزل کا شاعر محبت کی ساری منزلیں طے کرنے کے بعد "عرفان" تک رسائی حاصل

کرتا ہے۔ اس لئے "جگ بیتی" کوئی راز نہیں۔ دنیا میں جہاں کچھ ہوتا ہے وہ سب جانتا ہے۔ جو کچھ کسی پر گذرتا ہے وہ خود اس پر گذرتا ہے۔ ممکن ہے آج کل کے نقادوں کو اس میں شبہہ ہو لیکن میں خوب سوچ سمجھ کر اور محسوس کرنے کے بعد کہہ رہا ہوں۔ میں یہ کیسے کہوں کہ میں خود ان منزلوں سے گذر چکا ہوں۔ ہمارے نقاد اظہار و بیان کے قائل نہیں۔ وہ "اعتراف" کے قائل ہیں۔ میں انھیں کیسے یقین دلاؤں کہ جذبات مانگے نہیں جاتے۔ جذبہ اگر تجربہ نہیں تو اس کا خلوص اور شدت کے ساتھ اظہار ناممکن ہے۔ غزل کا شاعر، اگر وہ شاعر ہے، اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے اپنے تجربات بیان کرتا ہے اپنے دل کی کہانی سناتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے دل کی کہانی میرے دل کی کہانی ہے۔ آپ کے دل کی کہانی ہے اس نے بقول شخصے اس بڑی اور وسیع کائنات کو اپنے "من" میں بسا لیا ہے۔ خارجی دنیا اور دل کی دنیا میں اس کے نزدیک کوئی فرق نہیں کائنات کو دل میں اتار کر دل و دنیا کا فرق اس نے مٹا دیا ہے۔ اقبال کے الفاظ میں۔

مٹا دیا مرے ساقی نے عالم من و تو
پلا کے مجھ کو مئے لا الٰہ الا اللہ

غزل کا شاعر شدت کے ساتھ محسوس کرنے کے بعد کہتا ہے۔ بظاہر جو اس کے تجربات نہیں حقیقت میں وہ بھی اس کے تجربے ہیں۔ میں تو نقاد کی بابت بھی یہی رائے رکھتا ہوں کہ وہ بغیر محسوس کئے تنقید کا حق ادا نہیں کر سکتا، اسے اپنے اوپر وہی جذبات طاری کرنے پڑتے ہیں جنہوں نے کبھی شاعر کے دل کو تپایا تھا۔ شاعر ایک عام محسوس کرنیوالے انسان کی طرح نہیں جو صرف اپنے دل کی بات سنتا ہے۔ شاعر ہر دل کا راز داں اور ہر راز کا شناسا ہے وہ دوسروں کے دل کی دھڑکنیں بھی محسوس کرتا ہے۔ ستارے جس سے

اشارے کرتے ہیں جس نے ذرے ذرے کا دل چیرا ہے۔ جو صبا سے سکوت نگ کا راز دریافت کر سکتا ہے۔ اور جو نالۂ بلبل کی حقیقت جانتا ہے۔ اس کے لیے "کتاب دل کی تفسیر" اور "خواب جوانی کی تعبیر" کوئی بڑی بات نہیں۔ میں صرف اتنا جانتا ہوں کہ شاعر نے جس جذبے یا احساس کو لفظوں کے قالب میں ڈھالا ہے اس میں کتنی شدت، کتنی سچائی اور کتنا خلوص ہے۔ میں یہ نہیں دیکھتا کہ اس جذبے سے وہ کب اور کس وقت متاثر ہوا تھا۔ میں جذبے کو پرکھتا ہوں اس کی تاریخ قلمبند نہیں کرتا۔ جذبے کے دھیمے پن اور تیزی کے زیر و بم سے اندازہ لگاتا ہوں۔ خاکستر کی گرمی سے نتیجہ نکالتا ہوں کہ اس میں آگ دبی ہے۔ میونسپلٹی کے محرر کی طرح "رجسٹر فوتی و پیدائش" کی خانہ پری نہیں کرتا۔

غزل کی خارجی شاعری اور داخلی شاعری میں اس کے سوا کوئی فرق نہیں کہ داخلی شاعری بہ تعلق جذبات، واردات اور آخری درجے میں معاملات محبت سے ہے اور خارجی شاعری کا محبوب کے سراپا اور اس کے متعلقات یعنی گہنے پاتے، انگیا کرتی اور محرم آنچل وغیرہ سے۔ شاعر بھی ایک عام فن کار اور افسانہ نگار کی طرح زندگی کا شارح اور خداوخودی کا ترجمان ہے اور شعر اس کی زبان ہے۔ وہ مجرد جذبات کا بیان کرتا ہے اس کے واردات میں عمومیت اور ہمہ گیری ہوتی ہے۔ اس کی معاملہ بندی کوچۂ محبت کے نت نئے واقعات کی تصویر کشی ہوتی ہے۔ ان میں سے کسی پر بھی "جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں" والا لیبل نہیں ہوتا۔

میں نے یورپ کے کسی مشہور ناول نگار کا یہ قول پڑھا ہے جو اس نے اپنے کسی ناول کے شروع میں لکھا ہے "آج سے میں غائب ہوا جاتا ہوں اور اپنے کردار میں حلول کیے لیتا ہوں" شاعر کبھی شعر کے ساتھ جذبے کی ظاہرہ بھی کرتا ہے۔ لیکن ہم اپنی اصطلاح

میں اسے ترجمانی کہتے ہیں۔ عرب کے ایک مشہور نقاد کا قول ہے "بہتر شعر وہ ہے جس میں تو ہو" یعنی جس میں تیرے دل کی بات واشگاف کہی گئی ہو۔ داغؔ ہمارا خالص غزل گو شاعر ہے جو جراتؔ اور سوزؔ وغیرہ کے سلسلے سے اردو کا ایک اچھا معاملہ بند شاعر سمجھا جاتا ہے۔ اقبالؔ نے اس کی شاعری کے اسی پہلو کو اہمیت دی تھی ؎

تھی زبانِ داغؔ پر جو آرزو ہر دل میں ہے
لیلیٰ یعنی یہاں وہاں بے پردہ یاں محمل میں ہے

غالبؔ جیسے نکتہ رس کے نزدیک "تقریر کی لذت" یہی ہے اور یہی شاعری کی جان ہے۔

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

رسمی اور حقیقی شاعری میں یہ فرق صحیح نہیں کہ رسمی شاعری جگ بیتی ہے اور حقیقی شاعری آپ بیتی۔ شاعری کا یہ تصور محدود ہی نہیں بلکہ غلط بھی ہے۔ حقیقی شاعری وہ ہے جس میں خلوص ہو، جادو ہو، تاثر ہو، جذبات کی حرارت اور تیزی ہو، تجربے کی پختگی اور احساس کی شدت ہو اور اس کا سچا اور اچھا معیار خود شعر ہے۔ آفتاب کی دلیل آفتاب کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے۔ شعر میں تیزی اور شوخی، گہرائی اور گیرائی "خونِ جگر" سے آتی ہے۔ جو اشعار خونِ جگر کھا کر کہے جاتے ہیں اور جنہیں "دل گداختہ" کی آنچ دی جاتی ہے ان کے لہجے کی قطعیت، طرزِ ادا کے جوش اور لے کی تیزی سے ان کے اندر کی نشتری کیفیت خود پھوٹ پڑتی ہے۔

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسدؔ پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

شاعر کسی اخبار کا رپورٹر نہیں کہ جو کچھ اس نے دیکھا بے کم و کاست بیان کر دیا۔ شاعر شعور یعنی لطیف اور نازک احساس کا مالک ہوتا ہے۔ اس کا دل ایک بڑی تجربہ گاہ ہے جہاں باہر کی دنیا کے واقعات ایک نئے قالب میں ڈھلتے ہیں اور اس کے بعد شعر کا پیکر اختیار کرتے ہیں۔ میں جذبے کے شاعر اور فطرت کے شاعر میں آجکل کے نقادوں کی طرح یہ فرق نہیں کرتا کہ فطرت کا شاعر زندگی کا عاشق ہے، وہ حیات و کائنات کے راگ الاپتا ہے۔ اور جذبے کا شاعر افکار و خیالات پر ریجھا ہوا ہے۔ وہ خیالی طوطا مینا بناتا ہے۔ میرے نزدیک دونوں زندگی کے پجاری ہیں ایک نے مطالعہ کائنات سے اس کا سراغ پایا ہے اور دوسرے نے من میں ڈوب کر۔ اقبال نے اس شعر میں یہی نکتہ بیان کیا ہے۔

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

منزل ایک ہے، راہ دو ہیں۔ دل کی راہ سے بھی ہماری رسائی دُنیا تک ہوتی ہے۔ اور شاید یہی سب سے مختصر راہ ہے۔

تنقید کا راستہ بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی دھار سے زیادہ تیز ہے۔ اس راہ سے کامیابی کے ساتھ گذر جانا آسان نہیں۔ یہاں بھی عشق کا دامن پکڑنا پڑتا ہے یوں تو سرحد کا وہ پٹھان بھی بڑا نقاد تھا جس نے سوداؔ کا یہ شعر سُنا۔

سنبھل کے رکھنا قدم دشتِ خار میں مجنوں
کہ اس نواح میں سوداؔ برہنہ پا بھی ہے

تو اس کے دل میں اس جواں مرد کو دیکھنے کا اشتیاق پیدا ہوا جو دشتِ خار میں برہنہ پا ہے

اور مجنوں کو للکار رہا ہے۔ راہ کی صعوبتیں اٹھانے کے بعد جب وہ لکھنؤ پہنچا اور اس نے دیکھا کہ نہایت عمدہ قالین کا فرش ہے اور سودا ٹاٹ باٹ جوتا پہنے مسند سے لگا بیٹھا ہے تو وہ بہت بگڑا اور سودا کو سخت سُست سنانے لگا۔

یہ تنقید نہیں "احتساب" ہے اور احتساب کی شعر میں کوئی گنجائش نہیں۔ شعر سے لطف لینے والے اور اس کی روح تک پہنچنے والے اس میں اپنے دل کی سرگذشت پڑھتے ہیں۔ جہاں ہزاروں دکھی دلوں کی آہیں ان میں بھری ہیں۔ وہاں چہچہے اور قہقہے بھی ہیں۔ تپتے ہوئے دنوں کی یادوں کو ان میں محفوظ کر دیا گیا ہے۔ ہماری غزل کے اشعار سوز و ساز کے مرقعے ہیں اُردو کی عشقیہ شاعری میں بقول فراقؔ "آفاقی وسعتیں" سمٹ آئی ہیں غالبؔ نے اس شگفتہ تنوع اور رنگا رنگی کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا ہے۔

کھلتا کسی پہ کیوں مرے دل کا معاملہ
شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

پروفیسر عبدالقادر سروری

شعر کی تعریف

شعر مقفیٰ انشاء ہے۔ یہ ایسا فن ہے جو تعقّل اور تخیّل کی مدد سے انبساط کا پیوند صداقت کے ساتھ لگاتا ہے (ڈاکٹر جانسن)

شعر انشاء کی وہ نوع ہے جو سائنس کی ضد مقابل ہے۔ اس کا راست مقصد انبساط ہے۔ نہ کہ صداقت۔ (کالرج۔ بیوگریفیا لٹریریا باب ۱۴)

شعر، صداقت اور حسن اور قدرت کے ساتھ عشق کا اظہار ہے۔ اس کے ادراکات کی توضیح تخیّل اور تصوّر کے ذریعہ کی جاتی ہے اور اس کی زبان کا توازن یکسانیت میں اختلاف کے اصول کا تابع ہے (لے ہنٹ، مضمون "شاعری کیا ہے"؟ کتاب "امیجینیشن اینڈ فیانسی")

"شعر، الفاظ کا ایسا استعمال ہے کہ اس سے تخیّل دھوکا کھا جائے۔ مصوّر رنگ کی مدد سے جو کام کرتا ہے اس کو الفاظ کے ذریعہ سرانجام کرنے کی صنعت کا نام شاعری ہے" (مکالے، اسے سے آن ملٹن)

"شعر کسی چیز یا کسی واقعہ کا فطری تاثر ہے، جو اپنی صفائی کی بدولت جذبات اور

تخیل میں ایک غیر ارادی تحریک برپا کر دیتا ہے اور اسی تحریک کی مطابقت سے اس کے اظہار کی آواز اور طرز میں اتار چڑھاؤ پیدا ہو جاتا ہے۔" (ہزلٹ، مضمون "پوئٹری ان جنرل")

"شعر تخیل کی زبان ہے۔" (شیلے، "اے ڈیفنس آف پوئٹری")

"شعر انسان اور فطرت کا عکس اور شدید جذبات کا از خود چھلکنا ہے" (ورڈسورتھ ..... مقدمہ "لی ری کل بیالڈس")

"شاعری تنقید حیات ہے۔ ان اصولوں کے تحت جو شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے مقرر کردہ ہیں۔" (میتھیو آرنلڈ "اسٹڈی آف پوئیٹری")

"شعر مترنم خیال ہے۔" (کارائل۔ ہیروز اینڈ ہیرو ورشپ" باب "ہیرو بحیثیت شاعر")

"شاعری جس کا مظہر الفاظ ہوں، وہ حسن کی مسجع پیداوار ہے۔" (اڈگر ایلن پو، مضمون پوئٹیک پرنسپل)

"شعر حیات کی تبدیل ہیئت ہے، بالفاظ دیگر، وہ ہماری مرئی اشیاء، محسوسات اور خیالات کا تخیلی اظہار ہے۔" (الفرڈ آسٹن "مقدمہ ہیومن ٹریجڈی")

"شعر ایسی متوازن اور تخیلی زبان ہے جو مذاق، اختراع، خیالات، جذبات اور بطون انسان کو ظاہر کرتی ہے۔" (ای۔سی اسٹڈمن، "نیچر اینڈ ایلیمنٹ آف پوئیٹری")

"شعر مطلق، بطونِ انسانی کا مجسم اور حسن کارانہ اظہار ہوتا ہے جس کے لئے پُر جوش اور مسجع زبان استعمال کی ہے۔" (تھیوڈر واٹس۔ مضمون "انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا")

"شاعری مسرت زا صنعت گری ہے، جس میں تخیلی حقائق مسجع زبان میں ادا کئے جاتے ہیں۔" (ڈبلیو، جے، کورتھوپ۔ "دی لبرل موومنٹ ان انگلش لٹریچر")

"شاعری، موضوع کے مناسب مسجع زبان بلکہ بحر میں ان اشیاء کا جو پُر معنی ہوں تخیلی اور جذباتی اظہار یا ایما ہے۔" (سی، ایم گیلے، "دی پرنسپلس اینڈ پراگرس آف انگلش پوئیٹری")

"شاعری ادب ہے جو عام طور سے انسان سے گہرا اور اعلیٰ علاقہ رکھتا ہے انسانی دلچسپی کے جز کے علاوہ اس میں جمالی دلچسپی بھی بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ کیونکہ ان لوگوں میں جذبے کے تفکر کا ذریعہ ایسی زبان ہے جس میں شعر لکھا جاتا ہے رفتہ رفتہ جمالی حس کے ایسے نفیس سانچے تیار ہو جاتے ہیں کہ خیالات کو حسن کارانہ رنگ عطا کر کے پڑھنے والوں کے قلوب کو متاثر کر سکتے ہیں۔" (ایم، ایچ، لڈل۔ مقدمہ "سائینٹفک اسٹڈی آف پوئٹری")

ان مغربی نقادوں کے ساتھ ساتھ چند مشرقی ارباب تنقید کے خیالات بھی قابلِ مطالعہ ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ مشرق میں مغرب کی بہ نسبت شعری تنقید کو بہت کم ارتقا نصیب ہوا، تاہم منتخب اقوال سے مشرقی طرز تفکر کا پتہ چل سکتا ہے۔

عربی زبان کے عالموں نے شعر کی تعریف کم و بیش ایک سی کی ہے اور وہ یہ کہ شعر ایسا کلام ہے جو موزوں اور مقفیٰ ہو اور بالارادہ لکھا گیا ہو[1]۔

ابن سینا نے قدیم علماء کی ہم خیالی کے ساتھ ساتھ اس معاملہ میں آگے سے بھی

---

[1] ابن رشیق "کتاب العمدۃ" (۲) ابن خلدون "مقالات علم ادب" مرتبہ (باقی اگلے صفحہ پر)

کام لیا ہے۔ چنانچہ ایک مقام پر خطابت اور شعر پر بحث کرتے ہوئے، وہ دونوں کو علمِ منطق کی اقسام میں داخل کرتے ہیں۔ منطق کی غایت تصدیق تک پہنچانا ہے۔ اگر یہ تصدیق یقینی ہو تو برہان ہے۔ اگر اس سے صرف ظن حاصل ہو تو یہ خطابت ہے۔ شعر کا مقصد صداقت کی براہِ راست تلاش نہیں ہوتی لیکن اس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل موجود ہوتا ہے جس سے نفسِ انسانی میں انبساط یا انقباض کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ابن سینا کے خیال کے مطابق شعر کی یہ تعریف ہوگی: "شعر منطق کی وہ قسم ہے جس میں تصدیق کا قائم مقام تخیل ہوتا ہے اور یہ نفسِ انسانی پر انبساط یا انقباض کا اثر ڈالتا ہے[۱]"

قاضی عبدالعزیز جرجانی نے شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں موجودہ فکر کی کچھ جھلک نظر آتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: "شعر ایسا فن ہے جس میں طبیعت (جذبات)، روایت (نقالی) اور ذکاوت (تخیل) کو دخل ہوتا ہے[۲]"

لیکن عربی نقادوں کے پاس عرصہ تک قدیم علماء کا خیال ہی مستند تھا۔ چنانچہ دسویں صدی ہجری کے ایک مصنف احمد بن مصطفےٰ نے کتاب "سفر السعادۃ" میں شعر کی ماہیت پر مفصل بحث کرنے کے بعد اس کے لوازم وزن، قافیہ اور قصد مقرر کئے ہیں[۳]۔

فارسی میں شعر کی تعریف سب سے زیادہ حکمی انداز میں نظامی عروضی السمرقندی نے کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں "شاعری ایسی صنعت ہے، جس کی بدولت موہومات کی

(بقیہ فٹ نوٹ) شیخو الیسوعی بیروت ۱۸۸۶ء جز ثانی صـ ۱۹۲ (۳) "محیط" باب "شعر" (۴) کشاف اصطلاحات الفنون باب "شعر" ۱ "علم ادب" شیخو الیسوعی، بیروت ۱۹۳۶ء جز ثانی صـ ۵ ۲ "الوساطہ" ۱۳۳۱ھ صـ ۱۹ ، ۳ "سفر السعادۃ" دائرۃ المعارف حیدرآباد دکن جلد اول، باب علم العروض صـ ۱۲۳

ترتیب سے چھوٹی چیز بڑی اور بڑی چیز چھوٹی کرکے دکھائی جاتی ہے اور اچھی چیز کو بد نما اور بُری چیز کو خوش نما ثابت کیا جاتا ہے تاکہ اس سے انسان کے جذبات مشتعل ہوں، اور طبیعت پر انبساط یا انقباض کی کیفیت طاری ہو، اور یہ دنیا میں اہتمام بالشان کاموں کا سبب[1] بنے۔

فارسی کے اکثر تذکرہ نویسوں نے بھی تمہیدی حصّوں میں شعر کی تعریف اپنے اپنے مذاق کے موافق کی ہے لیکن ان کے خیالات صاحب "مفتاح السعادۃ" سے بڑی حد تک مشابہ ہیں، نظامی عروضی سمرقندی کا نقطۂ نظر پہلے پہل ان کی کتاب کی نایابی کی وجہ سے بہت کم رائج ہو سکا۔ چنانچہ فارسی کے آخری تذکرہ نویسوں میں سے ایک غلام علی آزاد، بلگرامی نے "خزانۂ عامرہ" میں شعر کی جو تعریف کی ہے وہ یہ ہے کہ "شعر ایسا موزوں کلام ہے جو مقفیٰ ہو۔ اور قصداً لکھا گیا ہو[2]"۔

اردو میں شعری تنقید کی قسم کی کوئی چیز پہلے پہل لغت نگاروں یا تذکرہ نگاروں کی تحریروں سے ملتی ہے۔ تذکرہ نگاروں نے فارسی تذکروں کی تنقید میں کچھ کچھ شعر کی ماہیت کو سمجھانے اور اس کی تعریف اور لوازم پیش کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ غلام علی آزاد، بلگرامی کے خیالات جو اوپر پیش کئے گئے ہیں، تقریباً اسی طرح کے خیالات شعر کی تعریف اور صنعتگری سے متعلق عام تذکرہ نگاروں میں رائج تھے۔

مغربی تعلیم اور تحریکات کے اثر سے، جو نیا ادب اُردو میں پیدا ہونے لگا۔ اس کے ساتھ ساتھ تنقید کے اصول اور ضابطوں پر بھی از سرِ نو نظر ڈالنے کی ضرورت محسوس ہوئی

---

[1] چہار مقالہ باب شاعری۔ [2] "خزانہ عامرہ" نولکشور ایڈیشن ص۲

چنانچہ حالی نے جو اردو میں جدید تنقید کے بانی ہیں، اپنی تصنیف "مقدمہ شعر و شاعری" میں شاعری سے متعلق سارے مسائل پر نظر ڈالی ہے۔ اسی سلسلے میں انہوں نے شعر کی تعریف بھی لکھی ہے لیکن جیسی ان کی عادت تھی، انہوں نے خود اپنی رائے پیش کرنے کی بجائے مکالے کی تعریفِ شعر پیش کرنے پر اکتفا کیا ہے لیکن اس کی تمہید میں وہ لکھتے ہیں:۔

"شعر کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں مگر کوئی تعریف ایسی نہیں
جو اس کے تمام افراد کو جامع ہو اور مانع ہو دخولِ غیر سے۔"

حالی کے معاصر شبلی نے بھی شعر العجم کے حصہ چہارم میں شعری مسائل کی چھان بین کی ہے۔ شعر کی مختلف تعریفیں نقل کرنے کے بعد، وہ تمام مشترک اجزاء کا لحاظ رکھ کر اپنی حد تک ایک جامع اور مانع تعریف ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں:۔

"جو جذبات الفاظ کے ذریعہ ادا ہوں، شعر ہیں۔"

شعر کی یہ چند تعریفیں ان انشا پردازوں کی تحریروں سے ماخوذ ہیں، جن کا پایہ تنقید ادب میں مستند ہے۔ یہ بحث اور کئی صفحوں پر پھیلائی جا سکتی ہے۔ لیکن ہمیں اس سے کچھ معتد بہ فائدہ مترتب ہونے کی توقع نہیں۔ شعر کی حد بندی کا مسئلہ نازک سے نازک تعریف کے بعد بھی ترمیم اور تردید کے لئے ویسا ہی کھلا ہے، جیسا کہ پہلے تھا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے۔ شعر ایسی مخلوق ہے جس سے ہر فردِ انسان مانوس ہے۔ لیکن اس کے اسرار سے مفکر بھی بڑی حد تک بیگانہ ہے۔ گویا کسی نے یہ شعر ہی کے متعلق کہا تھا کہ "نہ پوچھو تو میں سب کچھ جانتا ہوں اور اگر پوچھو تو میں کچھ بھی نہیں جانتا"۔ اس کا صریح نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شعر کے تاثرات ہر شخص کے دل پر نئے نقوش ثبت کرتے ہیں۔

شعر کی حد بندی میں یہ ناکامی علماء کے کچھ اپنے قصور کے سبب نہیں ہے بلکہ

دراصل شعر کی نزاکت کسی تعریف کی متحمل ہوتی نظر نہیں آتی ہے۔ ہی، اسکوائر نے اپنے مقالہ "شاعری" میں چند اقوال نقل کرنے کے بعد نہایت ایجاز کے ساتھ ان پر تنقید کی ہے کہ "ان تعریفوں میں ایک امر بلا شبہ مشترک ہے وہ یہ ہے کہ یہ سب کی سب ادھوری، اور یک رخی ہیں"۔

ان تمام امور کے باوجود اوپر لکھی ہوئی تعریفیں شعر کی حقیقت کو سمجھنے میں ایک حد تک ضرور مدد دیتی ہیں لیکن ان کا ایک اہم فائدہ یہ بھی متصور ہے کہ ان سے شعر کی منطقی حدیں اور تعریف کے ضابطے کرنے میں دشواری کا بھی اچھی طرح پتہ چل جاتا ہے تمام تعریفیں شعر کی ماہیت کو ظاہر کرنے میں درحقیقت اشاروں کا کام دیتی ہیں۔ ہر ادیب اور شاعر شعر کی تعریف اپنے خیال کے موافق کرتا ہے۔ کوئی تعریف بے حد محدود ہے، کیونکہ اس کے لکھنے والے کو کسی خاص نوع کی شاعری سے وابستگی تھی، بعض تعریفیں بہت وسیع ہیں، اور ان سے صرف اسی قدر معلوم ہوتا ہے کہ شعر کا اطلاق عام طور سے کس قسم کی تحریروں پر ہو سکتا ہے۔

ایک سوال یہاں یہ پیدا ہوتا ہے کہ "شعر کی تعریف جب اس قدر نازک مسئلہ ہے تو اس پر وقت ضائع کرنے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ شاعری کی کتابوں سے اس باب کو سرے سے خارج ہی کیوں نہیں کر دیا جاتا؟" اس کا ایک نہایت معقول جواب ولیم ہنری، ہڈسن نے دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "شعر کی تعریف کی ضرورت اس وجہ سے لاحق ہوتی ہے کہ جب تک شعر کے عام اور بنیادی عناصر پر ہم اتفاق نہ کر لیں، شعر کی خوبی کا معیار مقرر کرنے میں کوئی اصول ہماری رہبری کے لئے موجود نہیں رہتا"۔ ممکن ہے کہ شاعر کے لئے یہ ضابطے اور قوانین کچھ زیادہ مفید نہ ہوں۔ لیکن نقاد کے لئے یہ تعریفیں اصول رہنما

کا کام دیتی ہیں اور شاعری اور شاعروں کا پایہ معین کرنے میں ان کے بغیر کام ہی نہیں چل سکتا۔ ان کی عدم موجودگی میں شعر کی تنقید بعض صورتوں میں ممکن ہے کہ نہایت افراط و تفریط اور ابتری اور انتشار کی حد تک پہنچ جائے۔

شعر کی تعریف میں تمام نازک خیالیاں اور مکررات کو دور کرنے کے بعد، جو چیز بچ جاتی ہے اس سے شعر کی بنیادی عناصر ضرور معلوم ہو جاتے ہیں۔ پہلی چیز یہ کہ شعر چونکہ آرٹ ہے اس لئے اس میں زبان اور اسلوب کی نزاکت اور خوبی کا موجود ہونا ضروری ہے۔ دوسرے شاعری بغیر تخیل کے پیدا ہی نہیں ہوتی۔ تیسری چیز موزونی ہے۔ جس سے جذبات خاص طور پر متاثر ہوتے ہیں لیکن وزن کے معنی محدود بحری وزن کے نہیں ہیں۔ اس آخری خیال کی اشاعت زیادہ تر رسکن جیسے صناع انشا پردازوں کی تنقیدوں اور تحریروں کے باعث دنیائے ادب میں ہوئی۔ اور آج کل یہی زیادہ مقبول ہے۔ اس کو دراصل شعر کی تعریف کی توسیع سمجھنا چاہیئے۔

ممتاز حسین

حسرت کی غزل گوئی

حسرت نے ہمارے لیے دو کتابیں چھوڑی ہیں، ایک اپنی غزلوں کا مجموعہ، دوسری اپنی زندگی کی کتاب، میں اس موقعہ پر حسرت کی زندگی کے بارے میں بھی کچھ کہتا۔ کیونکہ وہ ان کے مجموعۂ غزل سے کچھ کم اہم نہیں ہے۔ لیکن جب یہ سوچتا ہوں کہ وہ تو اس راہِ پُر خار سے گزرے جس راہ پر چلنے سے خضر کو بھی حذر آئے تو پھر اس کے ذکر سے مجھے بھی کچھ خوف ہی سا لگتا ہے۔ لیکن بات صرف اتنی ہی نہیں ہے ان کی سیاسی زندگی اور ان کی غزل گوئی میں ایک ربطِ پنہاں ہو تو ہو کوئی ربط ظاہر نہیں ہے اور اس کا احساس انھیں بھی تھا۔

شوریت آپ کا مقصد، بغاوت آپ کا مسلک
مگر اس پر بھی حسرت کی غزل خوانی نہیں جاتی

اور وہ جو چند غزلیں کچھ سیاسی انداز کی کہی ہیں ؎

اچھا ہے اہلِ جور کیے جائیں سختیاں
پھیلے گی یوں ہی شورشِ حبِّ وطن تمام

اچھا ہوا کہ خاطرِ حسرت سے مٹ گئی
ہیبت سی اک جو خطرۂ دار و رسن میں تھی

وہ ان کے مخصوص رنگِ سخن سے خارج تسلیم کی جاتی ہیں۔ تو ایسا کیوں نہ ہو کہ پہلے اُن کے رنگِ سخن ہی کو متعیّن کرنیکی کوشش کی جائے۔

دُنیا کا کوئی بھی شاعر ایسا نہیں ہے جس کا کلام بالکل ہی یکرنگ ہو یکرنگیت کا کلام بھی ایسا نہیں ہے۔ میرؔ کے یہاں کتنا حزن و یاس ہے لیکن ان کا کلام یکرنگ نہیں ہے۔

غ۔ صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

اور اگر شاعر کی طبع میں یہ روانی نہ ہو تو وہ شاعر کاہے کو، اس کی آزاد افتادِ طبع میں اس روانی کا پایا جانا اس کی شاعرانہ شخصیت کا ایک فطری خاصہ ہے۔ موضوعات سخن کو شاعر مقید کرتا ہے نہ کہ وہ خود کسی موضوع کا اسیر ہوتا ہے، یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کسی بھی شاعر کے رنگِ کلام کو کسی خاص موضوع کے تکرار کی نسبت سے متعیّن کرنا درست نہ ہوگا۔ غالبؔ کو کب کسی نے اس طرح جانچا اور یہ معاملہ اگر اسلوب کا ہے۔ نہ کہ موضوع کا تو اس کا تعین تمام تر زبان ہی کی نسبت سے نہیں کیا جا سکتا ہے کیونکہ کوئی بھی شاعر اپنی نجی زبان میں گفتگو نہیں کرتا ہے زبان ننانوے فی صد روایتی ہوتی ہے زیادہ سے زیادہ یہ کیا جا سکتا ہے کہ اس میں ایک آدھ فی صد، نئے الفاظ، نئے محاورات، اور نئے استعاروں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ جب زبان کا یہ عالم ہو تو پھر شاعری کا ڈکشن تو اس سے بھی زیادہ روایتی ہوتا ہے، ایسی صورت میں یہ کیونکر ممکن ہے کہ کوئی بھی شاعر اپنے ماسبق یا معاصر شعرا کے ڈکشن سے اپنے دامن کو بالکل ہی بچا کے چلے قدما کے کلام سے کسبِ فیض کون نہیں کرتا۔ پھر بھی ہم یہی دیکھتے ہیں کہ نیا نیا ہی اور

پرانا ہی پرانا ہی رہتا ہے۔ اگر وہ نرا مقلّد یا نقال نہیں ہے۔ شاعر کے کلام میں وہ نیا پن کچھ تو اس کے اپنی زبان کے خلاّقانہ تصرّف سے پیدا ہوتا ہے اور کچھ اس کے اپنے تجربات کی انفرادیت یا نیرنگیوں سے۔ افسانۂ عشق بڑا پرانا ہے، اُسے کس دَور میں دہرایا نہیں گیا ہے، لیکن ہر دَور کا افسانۂ عشق اس دَور کی مخصوص رسمِ عاشقی اور کچھ شاعر کے اپنے تجربات کی انفرادیت، اپنی نگاہ کی جدّت اور اپنے بیان کے انوکھے پن سے نیا ہو جاتا ہے۔ غزل یونہی جیتی رہی ہے اور یوں ہی اَبدُالآباد تک زندہ رہے گی۔

ہمیں حسرتؔ کے رنگِ تغزل کو روایت اور درایت کے اسی پس منظر میں دیکھنا ہوگا۔ لیکن اس روایت اور درایت کا صرف ایک لسّانی مطالعہ ہی کافی نہ ہوگا، اس کے ساتھ شاعر کے تاریخی دور اور اس کی شخصیت کے مطالعہ کو بھی شامل کرنا ہوگا۔

حسرتؔ صدق وصفا اور مہر و وفا کے ایک مثالی کردار سہی، ان کا ظاہر و باطن ایک سہی لیکن انسان کی نفسیات کچھ انہیں مساوات پہ ختم نہیں ہو جاتی ہے یہ ایک بڑی پیچیدہ سی شے ہے، اس میں بڑی گرہیں اور بڑی گتھیاں ہوتی ہیں، خواہ بظاہر آدمی کتنا ہی سادہ کیوں نہ ہو۔ مجھے تو حسرتؔ کی شخصیت کچھ نیم پارہ سی نظر آتی ہے، وہ اگر ایک طرف اپنے عقائد میں قدامت پسند تو دوسری طرف سیاست میں شدّت پسند تھے۔ وہ سرسید احمد خاں کے اینگلو محمڈن کالج کے گریجویٹ تھے لیکن اپنی وضع قطع میں نہ تو اینگلو تھے اور نہ محمڈن بلکہ سیدھے سادے مسلمان، وہ اصلاحِ معاشرت کی ضرورت سے باخبر تھے، لیکن سائنس اور معقولات کی رفتار سے کچھ بے نیاز نہ تھے۔ اُن کے لیے حصولِ آزادی تکمیلِ اخلاق کا ایک ذریعہ تھا نہ کہ چشم کشائی ذہنِ آدم کی ایک تمہید۔ وہ

ہر عہد میں معاون تحریکِ حریت رہے اور اس تحریک کی کڑی سی کڑی منزلوں میں وہ جس ریاضتِ نفس سے گزرے ہیں وہ کسی بھی مجاہد وطن کے لئے باعثِ رشک ہے لیکن ایک چیز جو ذہن کی آزادی ہوتی ہے جس کی ابتدا خود اپنے ہی عقائد پر شک و شبہ کی نظر ڈالنے سے پیدا ہوتی ہے اس کے آثار حسرتؔ کے یہاں نہیں ملتے ہیں ؎

جب کہ تجھ بن نہیں موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

اس قسم کا استفہامیہ نشان حسرتؔ کی ذہنی زندگی میں نہیں رہا ہے اس سے ان کی زندگی اور ان کی شاعری دونوں ہی اَن ٹیلکچول رہی، اسی تجزیے نے مجھے یہ کہنے پہ مجبور کیا ہے کہ حسرتؔ ایک جذباتی آدمی تھے، شاعر کے لئے جذباتی ہونا فطری ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ان کی وہ جذباتیت شائستہ فکر نہ ہو۔ حسرتؔ کی شاعرانہ شخصیت میں مجھے اس شائستگیٔ فکر کی کچھ کمی سی نظر آتی ہے اور جس حد تک کہ وہ ایک سادہ لوح انسان تھے ان پر اثر پذیری کا جذبہ بھی قوی تھا۔ حسرتؔ اگر سارے شعرائے اردو کے دواوین کا بالاستیعاب مطالعہ نہ بھی کرتے تو بھی وہ اتنے ہی اثر پذیر رہتے جتنے کہ وہ تھے۔

غالبؔ و مصحفیؔ و میرؔ و نسیمؔ و مومنؔ
طبع حسرتؔ نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

وہ تو کہیے کہ اس مصرع میں صرف اتنے ہی ناموں کی گنجائش تھی، ورنہ حسرتؔ نے تو اس سلسلہ میں اور بھی بہت سے نام گنوائے ہیں جن میں قائمؔ جرأتؔ اور تسلیمؔ خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں اور ان بزرگوں کا یہ ذکر کچھ بربنائے عقیدت ہی نہیں۔ حسرتؔ نے ان میں سے ہر ایک کے رنگ میں اشعار بھی کہے ہیں۔ کہیں میرؔ کا سوز، اور کیا عجب جو

ان کا اشارہ میرؔ سوزؔ کی طرف بھی ہو مصحفیؔ کا احساسِ رنگ و بو، مومنؔ کی معاملہ بندیاں نسیمؔ کی سخن نوازیاں تو کہیں طرفہ بہ شوخیٔ انشاؔ رنگِ جرأتؔ سے بھی چھیڑ چھاڑ ہے۔

کہاں میرؔ اور کہاں جرأتؔ، ایک سب آگ ایک سب پانی یا پھر جوما چاٹی،

اب حسرتؔ کا قاری ان کے اس تفاوتِ مذاق کی راہ میں مارا نہ جائے نہ اس کا کیا ہو!

اور کیا عجب جو حسرتؔ کے ایک آدھ نکتہ چین ان کی اسی شرارت کے کشتہ ہوں، لیکن وہ جو کہ شعر و شاعری کا مذاق رکھتے ہیں انھوں نے حسرتؔ کو بارہا پایا بھی ہے اور دکھلایا بھی ہے ؎ حسرتؔ تیرے کلام میں مومنؔ کا رنگ ہے

طرزِ مومنؔ میں مرحبا حسرتؔ تیری رنگیں نگاریاں نہ گئیں

لیکن طرزِ مومنؔ باوجود اپنی رنگینیوں کے مشکل پسندی کا بھی ایک طرز ہے، طبع حسرتؔ سے اس بارِ گراں کا اٹھانا مشکل تھا، اس لئے انھوں نے مومن کی طرف رنگین نگاریاں لیں اور اسے اصل رنگ قائم کر کے اس میں کچھ جرأت کی شوخی تو کچھ مصحفیؔ کے احساسِ رنگ و بو کی ہوائیاں چھڑکیں پھر بھی یہ لوث شابہ طبع حسرتؔ کو اس وقت تک گوارا نہ ہوا جب تک کہ شیرینیٔ نسیمؔ اور اثر آفرینیٔ میرؔ کی اس میں چاشنی پیدا نہ کی گئی یہ ہے حسرتؔ کے کلام کا روایتی پس منظر جس کی گواہی خود ان کے اشعار دیں گے۔

توڑ کر عہد کرم نا آشنا ہو جائیے
بندہ پرور جائیے اچھا خفا ہو جائیے

حُسن بے پروا کو خود بیں و خود آرا کر دیا کیا کیا میں نے کہ اظہار تمنا کر دیا

روشن جمال یار سے ہے انجمن تمام
دہکا ہوا ہے آتشِ گل سے چمن تمام

اللہ رے جسم یار کی خوبی کہ خود بخود
رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام

اے شوق کی بیباکی کیا تیری خواہش تھی
جس پر انھیں غصہ ہے انکار بھی حیرت بھی

برق کو ابر کے دامن میں چھپا رکھا ہے
ہم نے اس شوخ کو مجبور حیا دیکھا ہے

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے
ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانا یاد ہے

وفا تجھ سے اے بے وفا چاہتا ہوں　　مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

لیکن کیا اس طرز تنقید سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ حسرتؔ کی شاعری تقلیدی تھی تو وہ پھر حسرتؔ کی شاعری کیونکر ہوئی۔ حسرتؔ کے کلام میں سچائی ہی تو سب کچھ ہے وہ بھلا تقلیدی کیونکر ہوسکتی ہے، یہیں سے ان کی شاعری کا دوسرا رخ پیدا ہوتا ہے، حسرتؔ کی شاعری دلِ حسرتؔ کی کہانی تھی، ہر بیت میں اُن کے اپنے عشق کی سرگزشت ہے جسے انھوں نے اخلاق کی کڑی تنقید کے زد میں پروان چڑھایا اور اس رسمِ عاشقی کو از سرِ نو توقیر بخشی جو سرِ بازار رسوا ہوچکی تھی۔ حسرتؔ کا یہ عمل باغیانہ تھا۔ انھوں نے اپنے اس عمل سے شرفا کی ریاکاری اور فقہا کی مصنوعی پاکیزگیٔ خیال کا پردہ چاک کیا۔ اُن کا باغیانہ سیاسی جذبہ اور اُن کی عشقیہ غزل گوئی کے درمیان یہی وہ ربطِ پنہاں تھا جس کی مناسبت پر خود حسرتؔ کو بھی حیرت تھی اور یہ اس شعوری عمل کے باعث تھا کہ حسرتؔ نے تصوف کو اپنے اظہارِ عشق کا پردہ نہ بنایا ورنہ تصوّف سے ان کا لگاؤ کچھ کم نہ تھا۔

حسرتؔ کے اس عشق میں وہ لطافتیں اور وہ محبوبیاں تو نہیں ہیں جو دورِ حاضر کے کلچر سے منسوب ہیں لیکن اس میں تازگی اور شگفتگی ضرور ہے اس سے ہمارے عشق کا وہ سیٹھاپن دُور ہوگیا ہے جو شکوہ و شکایت، گلۂ رقیب اور آہ و فغاں میں تھا اس میں شخصیت کی خودداری خود اعتمادی اور شانِ استغنا سبھی کچھ ہے اس کا لب و لہجہ نشاطیہ ہے مگر جس حد تک کہ وہ دلِ حسرتؔ کی کہانی ہے وہ حسرت خیز بھی ہے۔

تری محفل سے ہم آئے مگر با حالِ زار آئے
تماشا کامیاب آیا تمنا بے قرار آئی

حسرتؔ کے کلام میں وہ جو ایک تھوڑی سی لذّتِ اثر ہے وہ ان کے انہیں

حسرتوں کے اظہار سے پیدا ہوئی ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ حسرت کے کلام میں یہ جدتیں کہاں سے آئیں کیا یہ سب اُن کی اپنی جودتِ طبع کا نتیجہ تھیں یا یہ کہ اس میں کچھ تقاضائے وقت کو بھی دخل تھا۔ حسرت کے نقادوں نے تقاضائے وقت کے عنصر کو عام طور سے نظرانداز کیا* ہے، ضرورت اس کی ہے کہ کچھ اس کی طرف بھی رجوع کیا جائے۔

حسرت سرسید احمد خاں کی سیاست کے مخالف تھے۔ نہ کہ اس ادبی تحریک کے جو حالی کے ہاتھوں اُردو شاعری میں نیچرازم کے نام سے مشہور ہوئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ حسرت نے مسلسل گوئی کے اصنافِ سخن کو ہاتھ نہیں لگایا، اور غزل ہی کے رسیا رہے، لیکن وہ حالی کی تعلیم سادگی و صداقت کے بھی حامی رہے اور شعروشاعری کی ماہیت کے بارے میں وہی خیال رکھتے تھے جو حالی کا تھا۔ حالی اور حسرت غرض دونوں ہی ارسطو کے ہمزباں ہو کر شاعری کو ایک قسم کی مصوری سے تعبیر کرتے ہیں جس کی تحصیل حسن اصل سے قریب تر ہونے میں ہے۔ پس دونوں کے درمیان فرق یہ ہے کہ حالی نے اس مصوری کو اخلاقیات کا پابند کردیا اور حسرت نے اسے اخلاقیات سے ہمیشہ آزاد رکھا، اس سلسلہ میں حسرت کے "نکاتِ سخن" سے ایک اقتباس پیش ہے اس سے ان کی شاعری پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

"ارباب نظر نے شاعری اور مصوری کو ایک ہی قبیل سے قرار دیا ہے اس کی بنیاد یہ ہے کہ جس طرح کامیاب مصوری کے لئے لازم ہے کہ جس چیز کی نقل اتاری جائے وہی ہوبہو تصویر میں نظر آئے۔ اسی طرح حقیقی شاعری کے لئے بھی اس بات کی ضرورت ہے کہ واقعاتِ محبت کے بیان میں تصنع سے کام نہ لیا گیا

ہو اور جذبات کی صحیح ترجمانی کی گئی ہو عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہیں یا سفلی "
اور حسرتؔ نے اپنے اس خیال کی وضاحت کہ شاعری جذبات کی صحیح ترجمانی
ہے عام اس سے کہ وہ جذبات علوی ہوں یا سفلی مختلف موقعوں پر کی ہے ۱۹۴۵ء
میں جبکہ حیدرآباد میں اردو کانفرنس ہوئی تو میں بھی اس موقع پر موجود تھا اور وہیں
حسرتؔ کو تقریر کرتے ہوئے سُنا۔ جب ایک قرارداد ترقی پسند ادیبوں کی طرف سے عریانی
کی مخالفت میں لائی گئی تو مولانا حسرتؔ نے اس کی شدید مخالفت کی اور اپنی اسی
منطق کو استعمال کیا جس کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ مولانا نے اپنے اس خیال کا اظہار اپنے ایک
غیر مطبوعہ مضمون میں بھی کیا ہے جس کا حوالہ پرنسپل عبدالشکور کا نپوری نے انتخابِ حسرتؔ
کے دیباچہ میں دیا ہے، اس کا ایک جملہ سنیئے۔

"فاسقانہ شاعری کو بد مذاقی پر محمول کرنا، سوقیانہ و مبتذل قرار دینا انصاف
کا خون کرنا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ جب شاعری کا مقصد جذبات کی صحیح مصوری
مسلّم ہو تو اس کے دائرے کو صرف پاک جذبۂ عشق و محبت تک محدود کرنے والا اور
عامہ خلائق کے مشاغل فی صدی جذبات ہوس کو اس سے خارج کر دینے کی کوشش اور وہ
بھی محض اس بنیاد پر کہ ان کا اظہار و اعلان بعض فقیہانہ و ملایانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگی
خیال کے لئے ناگوار ثابت ہوگا خود مخالفین ہوس نگاری کی انتہائی بد مذاقی اور بے شعوری
کے سوا اور کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، البتہ اس ضمن میں حدِ اعتدال سے گزر جانا جیسا
کہ رنگین کی بعض ریختیوں اور صاحبقراں و جان صاحب کے مبتذل اشعار میں پایا جاتا
ہے بے شک قابلِ اعتراض ہے مگر ایسے کلام کو فاسقانہ کی بجائے فاحشانہ کہنا زیادہ
مناسب ہوگا۔"

آپ نے ان جملوں میں بین السطور بھی محسوس کیا ہوگا کہ مولانا نے ہمارے شعرائے کرام کے تصنع اور ملاّیانہ طبائع کی مصنوعی پاکیزگی خیال دونوں ہی کی مخالفت کی ہے اور جس چیز پر زور دیا ہے وہ جذبات کی سچائی اور اس کی سچی مصوری ہے اور چونکہ وہ جذبات ہوس کو آدمی کے لئے نیچرل سمجھتے ہیں ننانوے فیصد کا کلیہ یاد رہے اور اگر ایک فیصد میں کوئی فرشتہ نکلا بھی تو وہ آدمی کاہے کو رہا۔ اس لئے وہ عشقیہ شاعری سے خارج کر دینے کے حق میں نہیں ہیں، ان کی اس تنقید سے سوقیانہ اور مبتذل کلام کے پرکھنے کا ان کا ایک معیار بھی سامنے آیا ہے۔ حسرتؔ کا یہ خیال ہے کہ کلام مُبتذل، جذباتِ ہوس کے اظہار سے نہیں بلکہ اپنے طریق بیان سے ہوتا ہے اور اس طریق بیان کو انھوں نے تصنع کا نام دیا ہے میں نے جو یہ نتیجہ نکالا ہے اس کی دلیل خود ان کے اپنے ایک مضمون میں موجود ہے وہ "مکاتیبِ امیر" کے ریویو میں ثاقبؔ کے اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ داغؔ کی شاعری سوقیانہ اور مبتذل باعتبار موضوع ہے اور اپنی یہ رائے دیتے ہیں کہ وہ سوقیانہ اور مبتذل تصنع کے عیب سے ہوگیا ہے نہ کہ جذباتِ ہوس کے اظہار کے باعث۔ مولانا کا جملہ یہ ہے۔

"جذباتِ روحانی تو درکنار ہم یہ کہتے ہیں کہ داغؔ نے خواہشات نفسانی کی بھی صحیح تصویر بہت کم کھینچی ہے جرأتؔ اور انشاؔ کے یہاں اس قسم کے خیالات میں چونکہ صداقت کا رنگ موجود ہوتا ہے اس لئے ان کی غیر متعین اور غیر مہذب شاعری بھی حسن سے خالی نہیں کیونکہ حسن و صداقت کا لازم و ملزوم ہونا ضروری ہے۔ (حسرت کا یہ جملہ بڑا اہم ہے وہ صداقت کو نیچرل کے ہم معنی بتلاتے ہیں) برخلاف اس

کے داغؔ کی معاملہ بندی اور عیاشانہ چوچلوں کو تصنّع کا عیب اس قدر متبذل اور بدنما کر دیتا ہے کہ مذاقِ صحیح اُن سے کسی طرح لذت یاب نہیں ہو سکتا۔"

یہاں یہ چیز بالکل ہی واضح ہو جاتی ہے کہ حسرتؔ بہ نسبت مولانا حالیؔ کے نیچرل شاعری کے مفہوم کو بہتر طریقے سے سمجھتے ہیں۔ حالی نیچرل پر اخلاقیات کے قدغن لگاتے ہیں حسرتؔ اُسے رد کرتے ہیں، لیکن دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ نیچرل شاعری وہ ہے جو کہ معناً اور لفظاً دونوں اعتبار سے نیچرل ہو۔

اس زمانے کا تقاضا بھی یہ ہی تھا کہ کلام کو تصنع اور تکلف مبالغہ اور جھوٹ، آورد اور آخور سے پاک کیا جائے اور اس کا اثر حسرتؔ کے ہمعصر شعرا کے کلام میں بھی پایا جاتا ہے خواہ وہ نظم گوئی کی طرف راغب ہوں یا غزل گوئی کی طرف۔ محاورے اور روزمرّہ میں گفتگو کرنے اور پھر حبہ اپنے عشق میں رونے رُلانے کا رجحان ہے وہ اسی حقیقت کی غمّازی کرتا ہے، کہ وہ حالیؔ کے حملوں سے بلبلا کر سادگی اور سچائی کی طرف آ چلے تھے۔ سادگی اور سچائی یہی دو چیزیں رُوحِ عصر بن کر اُن کے سامنے آئیں صفیؔ، محشرؔ، عزیزؔ، وحشتؔ، شادؔ سبھی کے یہاں وہ رُوحِ عصر موجود ہے، اب یہ دوسری بات ہے کہ اہلِ لکھنؤ تاثیر کے چکّر میں گریہ وزاری پر اُتر آئے کیوں نہ ہوتا حالیؔ نے تاثیر پر کچھ کم زور دیا تھا۔ اس گروہ میں حسرتؔ کی آواز جو اس قدر منفرد اور دل آویز معلوم ہوئی۔ اس کا سبب یہ تھا کہ انہوں نے طرزِ لکھنؤ میں کہنے کے بجائے زبانِ لکھنؤ میں رنگِ دہلی کی اثر آفرینی کو ابھارا اور اپنے اظہارِ عشق میں نیچرل ہونے کے باعث گریہ و زاری کے بجائے معاملاتِ عشق کی سچی مصوّری کو اپنے شعری وجدان کا مسکن ٹھہرایا۔

حسرتؔ کی یہی وہ لے تھی جس نے سب کو اُن کی طرف متوجہ کر دیا اور مصحفیؔ کی یہ آرزو پوری ہونے کو آئی۔

غزل اُس نے چھیڑی مجھے ساز دینا
ذرا عمرِ رفتہ کو آواز دینا

لیکن حسرتؔ کی اس غزل میں وہ کسک، وہ نشاطِ الم، وہ لذّتِ خواب اور وہ فضائے نغمہ نہیں کہ اس کو چھیڑتے ہی تارِ رگِ حیات جاگ پڑے۔ اس میں نہ تو خونابۂ چشم کی وہ شمع افروزی ہے کہ تیرہ و تار نغموں کی غمگساری ہو اور نہ نگارشِ جمال کے وہ سامانِ آرائش ہیں کہ حواس و ہوش کو لذّتِ فردوس میسر ہو، اور نہ اس میں وہ کیفِ نغمہ ہے کہ اس کا حرف حرف صوت و صدائے چنگ ہو۔ اس میں تو سامانِ تخیل بھی کم ہے، نہ غرفہ کوئی سیرِ کون و مکاں کا نہ اشارہ کوئی خرد افروزی چمن کا اور نہ حرف کوئی طلسمِ گنجینۂ خواب کا۔ حسرتؔ کا یہ عشق ہلکا پھلکا ہے اس میں نہ تو زیادہ گہرائی ہے اور نہ زیادہ وسعت، لیکن یہ بڑا رنگین اور بامزہ ہے اور جہاں عمرِ رفتہ کی کچھ یادیں ہیں وہاں یہ بڑا پُر اثر بھی ہے۔

یاد کر وہ دن کہ تیرا کوئی سودائی نہ تھا
باوجودِ حُسن تو آگاہِ رعنائی نہ تھا
عشقِ روز افزوں پہ اپنے مجھ کو حیرانی نہ تھی
جلوۂ رنگیں پہ تجھ کو نازِ یکتائی نہ تھا
دید کے قابل تھی میرے عشق کی بھی سادگی
جبکہ تیرا حسن سرگرمِ خود آرائی نہ تھا

کیا ہوئے وہ دن کہ محوِ آرزو تھے حسن و عشق
ربط تھا دونوں میں گو ربطِ شناسائی نہ تھا

لیکن بات کچھ اتنے ہی پر ختم نہیں ہو جاتی، حسرتؔ کی مقبولیت میں اُن کے اس اجتہادِ سخن کو بھی دخل ہے جو انہوں نے ڈکشن کے میدان میں کیا۔ شعراءِ متاخرین کے ہاتھوں غزل کی زبان رعایتِ لفظی کے دھن میں اس قدر غیر شاعرانہ ہو چکی تھی کہ استعارے کی نسبت مستعار لہ سے باقی ہی نہیں رہی تھی، دشنہ و خنجر ناز و ادا کے استعارے سے ہٹ کر بذاتِ خود قاتل بن گئے تھے، حسرتؔ نے اس رجحان کی شدّت سے مخالفت کی اور زبان کی شعریت کا احساس از سرِ نو پیدا کیا، ہر چند کہ اس میں حسرتؔ تنہا نہ تھے ...... اس میں جلالؔ، مصحفیؔ اور آرزوؔ کی کوششوں کو بھی بڑا دخل تھا، لیکن شاعری کو جذبات کی سادگی کا حامل بنانا کوئی آسان کام نہ تھا۔ حسرتؔ ان لوگوں میں سے تھے جو زبان کی سادگی کو جذبات کی سادگی کا بدل سمجھتے تھے۔ حسرتؔ کی زبان سلیس ہے۔ مگر شاعرانہ نہ کہ سادہ اور غیر شاعرانہ۔ وہ زبان کے معاملہ میں روزمرّہ اور محاورے کے ہو کر کبھی بھی نہیں رہے۔ انہوں نے عام فہم زبان کو اپنے تخیّل سے رنگا ہے اور اس رنگینیٔ تخیل کو وہ شاعری کے لئے لازمی تصوّر کرتے تھے۔

حسرتؔ اس مصنوعی سادگی کے قائل نہ تھے جو آرزوؔ کی غزلوں میں ہے۔ اور نہ اصلاح پسند حالؔی کی اس سادگی کے قائل تھے جہاں تخیّل کی نذر بن جاتی ہے۔ آخر حسرتؔ کے کلام کا غالبؔ کے کلام سے کیا رشتہ تھا، جب بھی میں نے اس پہلو پر غور کیا ہے تو اسی نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ وہ دونوں ہی مصنوعی سادگی زبان

کے مخالف اور اپنے اظہار جذبہ میں فارسی کی عام فہم دلنشیں ترکیبوں کو جن سے اُردو زبان میں پیرمانگی لذّت پیدا ہوئی ہے۔ بلا تکلّف استعمال کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ حسرتؔ کے کلام میں کوئی نازک خیالی یا دقت بینی نہیں ہے اس لئے ان کا یہ انداز بیان مشکل پسندی کی طرف مائل نہ ہو سکا جو غالبؔ اور مومنؔ دونوں ہی کے یہاں ملتا ہے۔ حسرتؔ کا یہ کلام سادہ ورنگین ہے نہ کہ سادہ و پُرکار۔ حسرتؔ زبان کے کوئی کاریگر نہ تھے، بلکہ اپنے جذبات کے مصوّر تھے جو بہت ہی معصوم اور سادہ تھے، اسے رنگین یا شوخ اس کے حسن بیان نے بنا دیا ہے، چونکہ دَورِ حاضر کا عام مذاقِ شاعری اسی ڈکشن کے اپنانے کا تھا اور سچائی پر زور دینے کا تھا۔ اس لئے حسرتؔ بہت مقبول رہے لیکن حسرتؔ کی یہ شاعری ہر پہلو سے مائینر (MINOR) ہے گو کم رتبہ یا کم سواد نہیں ہے۔ حسرتؔ نہ تو کوئی بڑے فنکار تھے اور نہ کوئی بڑے عاشق، عشق کی آگ ان کی شورش آب و گل میں بڑی تھوڑی سی تھی جو وہ ایک ہی موسم گل میں مشتعل ہو کر بجھ گئی، حسرتؔ نے جتنی اچھی غزلیں کہی ہیں وہ سب کی سب ۲۰ء سے پہلے کی ہیں، اور اس زمانے کی غزلوں میں بھی شورشِ عشق یا جنون کی باتیں کم ہیں، زیادہ تر حسن و نظر کی ہی باتیں ہیں ؎

شورشِ عاشقی کہاں اور مری سادگی کہاں
حُسن کو تیرے کیا کہوں اپنی نظر کو کیا کروں

اور جہاں کچھ عشق کی باتیں ہیں تو وہ اکثر و بیشتر (SENTIMENTAL) قسم کی ہیں جو ان کی سادگی کا دوسرا نام ہے ؎

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے — ہم کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

لیکن حسرت کی زندگی کا سرمایہ یہ کچھ ان کی غزلیات ہی نہیں ہے حسرت کی دوسری کتاب ان کی کتابِ زندگی میری نظر میں ان کی غزلیات سے اگر زیادہ نہیں تو کچھ کم بھی اہم نہیں ہے۔

حسرت کا احترام اس لئے زیادہ کیا جاتا ہے کہ جب بھی ان پر نظر پڑتی ہے تو ان کی زندگی کے یہ دونوں کارنامے، راہِ حق میں ان کی سیاسی جد و جہد اور ان کی غزل گوئی دونوں ہی ہمارے سامنے آتے ہیں جن لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ان دونوں میں کوئی مطابقت نہیں ہے۔ وہ اسے بھلا دیتے ہیں، کہ حسرت کی نظر میں حق وہ ہوتا ہے جو عین فطرت ہے۔ عشق و محبت کب اس حق سے خارج ہے۔ حسرت کا دوسرا نام سچائی ہے۔

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی

غزل کا نیا رنگِ ترنّم

شاعری اگر بقول جانسن مترنّم خیالات کا اظہار ہے تو غزل سے بہتر کوئی ہیئت اس شعری جذبہ کے اظہار کی نہیں کہیں کسی زبان میں غزل سے بہتر ایجاد نہیں ہوئی اور ممکن بھی نہ تھی کیونکہ قوافی کی کثرت جتنی ہماری زبان میں ہے کسی زبان نہیں ہے۔ مصرعوں میں بحر کی یکسانی قافیوں کی تکرار، آخر میں ردیف کی وجہ سے صوتی ہم آہنگی، یہ سب مل کر غزل کی ساخت میں خود ہی تال و سُر، نغمہ و صوت کی ایک خوش آیند لے پیدا کر دیتے ہیں۔ ایسی شعر نوازی پھر کسی موسیقی کے ساز یا کسی گویّے کے راگ کی محتاج نہیں رہ جاتی۔ دنیا کی کسی زبان کی شاعرانہ ہیئتوں کو لے لیجیے تقریباً سب کسی نہ کسی ساز، کسی نہ کسی راگ کے سہارے چلتی نظر آئیں گی لیکن ہماری غزل اپنی ساخت کے اعتبار سے خود ہی ایسی چیز ہے جو آدمی کو مترنّم بنانے، گانے یا گنگنانے پر مجبور کر دیتی ہے محض اس کا پڑھ لینا ہی نغمہ نوازی کو مائل کر دینے کے لیے کافی ہے۔ یہ غزل کی بہت بڑی خوبی اور بہت بڑی خصوصیت ہے اور پھر اتیاز معنیٔ غزل "تو محبوبہ سے میٹھی میٹھی لگاوٹ کی باتیں کرنے کا نام ہی ہے۔ رس بھری باتوں میں شیرینی اور ترنّم کیونکر نہ ہوگا اور راز و نیاز کی گفتگو میں مٹھاس کیونکر نہ پیدا ہو گی۔ اس لیے ہم

کہہ سکتے ہیں کہ غزل کیا بہ اعتبارِ معنی اور کیا بہ اعتبارِ صورت، ایک مخزنِ ترنّم ہے، ایک بجتا ہوا ساز۔ جس صنفِ شاعری میں شعر و نغمہ کی اس قدر یکجائی ہو ایسے شعرا کی خلوت آرائی کے علاوہ اربابِ نشاط کی جلوت آرائی میں ظاہر ہے کیا کچھ نہ دخل ہوگا۔ شاہوں اور امیروں کے درباروں یا صوفیوں کی خانقاہیں۔ دونوں اس کے نغموں سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ در اصل غزل کی مقبولیت بہت کچھ قوالیوں کی مجلسوں اور رقص و سرود کی محفلوں کی رہینِ منت ہے۔

لیکن غزل کا یہ بزم آرا مزاج محض سامعہ نوازی کرتا رہا اس کا ترنّم دل کی گہرائیوں تک نہ اتر سکا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ بیشتر اس کے ظاہری نصاب پر زور دیا جاتا رہا۔ غالب کے زمانے تک بلکہ ان کے بعد بھی عرصہ تک قافیہ پیمائی، رعایتِ لفظی کی کاوش، سنگلاخ زمینوں کا اختیار کرنا، مشکل ردیف و قوافی کا برتنا عام رہا۔ مشاعروں میں مقابلے بھی اسی نیت سے ہوتے رہے کہ کس شاعر نے کس زمین اور کن مشکل ردیف و قوافی میں غزل کو سرانجام دیا ہے۔ انشاء مصحفی کے معرکوں، شاہ نصیر اور ذوق کے مقابلوں، ناسخ و آتش کے معاصرانہ چوٹوں کا حال سب کو معلوم ہے۔ ان کا مقصد محض اپنی قادر الکلامی دکھلانا ہوتا تھا یا غزل میں صرف زبان و بیان کی خوبیوں کو پیدا کرنا۔ شاعری صرف موزوں طبع لوگوں کی جاگیر تھی نہ کہ ان لوگوں کی جن کی روحیں مترنّم ہوتی ہیں۔ یہ روح کا مترنّم ہونا محض شاعرانہ بات نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر اپنے افتادِ مزاج کے مطابق ایک داخلی ترنّم اپنی روح کے اندر رکھتا ہے۔ وہ ترنّم خواہ میر کی طرح بہت مدھم اور نازک سروں میں ہو، خواہ غالب کے

انداز کا بہت شگفتہ یا داغ کی طرح بہت شوخ یا انشا و جرأت کے طرز کا بہت رنگین یا پھر اقبال کی طرح کا بہت بلند آہنگ ہو لیکن ہر بڑے شاعر کے یہاں اس کا اپنا انداز ترنم ہوتا ضرور ہوتا ہے۔ اسی سے اس کے اسلوب بیان کا امتیاز پیدا ہوتا ہے اور اسی اپنے رنگ کے مکمل اظہار کی خاطر وہ مروجہ اصناف سخن میں مختلف قسم کے تجربے کرتا رہتا ہے یہاں تک کہ وہ اپنے رنگ کو پا جاتا ہے۔

لیکن یہ داخلی ترنم کسی شاعر کے کلام میں نہیں پیدا ہو سکتا جب تک اس کا دل حساس اور زخم خوردہ نہ ہو۔ یہ روح کا نغمہ شکستِ ساز ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ شاعر کا موزوں طبع، ماہر فن استاد ہونا کام نہیں دیتا۔ جب تک اس کے قلب میں گہرے یا پُرجوش تاثرات اور احساسات نہ ہوں۔ ایسا شاعر جب فنی تجربے کرتا ہے تو وہ جاندار بھی ہوتے ہیں اور اس کی فنی تخلیق عرصہ تک زندہ بھی رہتی ہے۔ غالب کی مقبولیت کا راز کیا ہے؟ صرف یہی کہ انھوں نے فنی کمال کے ساتھ موزوں الفاظ کی ترتیب اور متناسب بحروں کے انتخاب کا خیال معنی کی رعایت سے رکھا یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں معنی و صورت جسم و جان کے تناسب کا مرتبہ رکھتے ہیں لیکن غالب کے بعد پھر کسی نے عرصہ تک یہ راز نہ سمجھا۔ اسی لیے غالب کے بعد عرصہ تک غزل میں ہم کو وہ نغمہ اور چھپا ہوا آہنگ نہیں ملتا جو غالب کی غزلوں کی جان ہے۔ حالی نے اسی سلسلہ میں بہت سے مفید مشورے دیے لیکن کسی نے ان پر کان نہ دھرے۔ غزل جوں کی توں چلتی رہی۔ مشاعروں میں مقابلے ہوتے رہے۔ دیوان لکھے جاتے رہے۔ فرمائش پر غزلیں کہی جاتی رہیں، کسی نے کوئی خاص جدّت نہ دکھائی۔ خود حالی نے اپنے اصولوں کو اپنی غزلوں میں برتا لیکن ان کی غزلیں باوجود اصلاحی ہونے کے پھیکی رہیں کیونکہ ان کی طبیعت میں رچا ہوا تغزل نہ

تھا. شاعر کی روح میں جب تک جذبات کی ہماہمی یا اتار چڑھاؤ نہ ہو اس کے شعر میں گرمی نہیں پیدا ہوتی۔

عہد غالب کے بعد رام پور کا دربار دیکھیے۔ نواب سعادت علی خاں اور نواب کلب علی خاں کے زمانہ میں اردو غزل گوئی کے بڑے بڑے اساتذہ تقریباً ہند کے ہر گوشے سے آکر وہاں جمع ہوئے تھے۔ ارباب نشاط کا بھی مجمع تھا۔ بعض استادان فن تو خاص راگ اور راگنیوں میں اپنی غزلیں کہہ کر وہاں کی گرمیِ محفل کے لیے ان ارباب نشاط کو دیتے تھے لیکن بایں ہمہ داغ کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ کیا وجہ؟ وجہ یہی کہ داغ جو کچھ اور جیسا کچھ محسوس کرتے تھے اسے شدت سے محسوس کرتے تھے اور بلا جھجک پیش کرتے تھے ان کا سوز، ساز بن کر ایک عجب کیف پیدا کر دیتا تھا۔ داغ کی یہ غزلیں آج بھی کس قدر سامعہ نواز ہیں۔

ساز یہ کینہ ساز کیا جانیں ناز والے نیاز کیا جانیں
شمع رو آپ گو ہوئے، لیکن لطفِ سوز و گداز کیا جانیں
جو رہ عشق میں قدم رکھیں وہ نشیب و فراز کیا جانیں
پوچھیئے مے کشوں سے لطفِ شراب یہ مزا پاکباز کیا جانیں

نا روا کہیے نا سزا کہیے کہیے کہیے مجھے برا کہیے
آ گئی آپ کو مسیحائی مرنے والوں کو مرحبا کہیے
صبر فرقت میں آ ہی جاتا ہے پر اسے دیر آشنا کہیے
آپ اب میرا منھ نہ کھلوائیں یہ نہ کہیے کہ مدعا کہیے

یا وہ غزل جس کا مطلع ہے

بھویں تنتی ہیں، خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں
کسی سے آج بگڑی ہے جو یوں بن ٹھن کے بیٹھے ہیں
کسی کی شامت آئے گی، کسی کی جان جائے گی
کسی کی تاک میں وہ بام پر بن ٹھن کے بیٹھے ہیں

زبان عام روزمرّہ کی ہے۔ قافیے اور ردیف بہت رواں اور آسان ہیں۔ بحر مترنم اور پھر ساتھ ہی پس منظر میں عشق مجازی کی وارداتیں، اثر کیونکر نہ ہوتا اور ایسی غزلیں عوام میں کیونکر نہ مقبول ہوتیں۔

داغ کے بعد کامیاب غزل گویوں میں ہماری نظر حسرت پر پڑتی ہے۔ حسرت باوجود اس کے کہ اپنی راہ بہت دیر میں پہچان سکے اور اُس پر بھی زیادہ نہ چل سکے۔ لیکن جہاں کہیں اپنی طبیعت کو دخل دیا ہے ان کی غزل میں مضمون مسلسل پیدا ہوگیا ہے۔ غزل مسلسل میں معنی کی یکسانی جذبہ کے لحاظ سے انتخاب الفاظ میں بڑی مدد دیتی ہے اور انتخاب الفاظ ہی غزل میں ترنم پیدا کرنے کا گُر ہے۔ حسرت کی غزل دیکھیے کس قدر رواں ہے۔

توڑ کر عہد کرم نا آشنا ہو جایئے — بندہ پرور جایئے اچھا خفا ہو جایئے
میرے عذرِ جرم پر مطلق نہ کیجے التفات — بلکہ پہلے سے بھی بڑھ کر کج ادا ہو جایئے
گر نگاہِ شوق کو محو تماشا دیکھیے — قہر کی نظروں سے مصروفِ سزا ہو جایئے
میری تحریر ندامت کا نہ دیجے کچھ جواب — دیکھ لیجے اور تغافل آشنا ہو جایئے
جی میں آتا ہے کہ اس شوخِ تغافل کیش سے — اب نہ پھر ملیے کبھی اور بے وفا ہو جایئے

بھول کر بھی اس ستم پرور کی پھر آئے نہ یاد — اس قدر بیگانۂ عہدِ وفا ہو جائیے
ہائے رے بے اختیاری یہ تو سب کچھ ہو مگر — اس سراپا ناز سے کیونکر خفا ہو جائیے

حسرت کی وہ غزل مسلسل بھی خوب ہے جس کا مطلع ہے۔

چپکے چپکے رات دن آنسو بہانا یاد ہے — مجھ کو اب تک عاشقی کا وہ زمانہ یاد ہے

غیر مسلسل غزلوں کے بھی یہ اشعار شاید صاحبِ دل حضرات کبھی نہ فراموش کر سکیں۔

نگاہِ یار جسے آشنائے راز کرے — وہ اپنی خوبیٔ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے
دلوں کو فکرِ دو عالم سے کر دیا آزاد — ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے
خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد — جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

حسنِ بے پروا کو خود بین و خود آرا کر دیا — کیا کیا میں نے کہ اظہارِ تمنا کر دیا

بھلاتا لاکھ ہوں لیکن برابر یاد آتے ہیں — الٰہی ترکِ الفت پر وہ کیونکر یاد آتے ہیں
نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی — مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

لیکن داغ اور حسرت باوجود اس کے کہ 'ورائے شاعری چیزے دگر ہست' کے قائل تھے اپنے زمانہ کے تقاضوں کے مطابق مشاعروں۔ فرمائشوں اور دیوان سازی کے چکر سے نہ نکل سکے۔ انھیں بیشتر غزلیں اپنی طبیعت سے ہٹ کر کہنی پڑیں۔ اور غزل کیا تمام شاعری میں اگر جذبہ کی صداقت نہ ہو تو اس کا اثر یا تو ہوتا ہی نہیں اور

اگر ہوتا بھی ہے تو دیر پا نہیں ہوتا۔ ترنّم کے التزام کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ جذبہ کے موافق لائے جائیں۔ کلام حال کے مطابق ہو۔ ایسا جب کبھی ہوگا مصرعہ یا شعر خود بول اٹھے گا۔ اور بولتے ہوئے شعر اس وقت تک سرزد نہیں ہوتے جب تک شاعر خود صاحبِ حال نہ ہو۔ ایسا شاعر جب کبھی کوئی جدّت بھی اپنے اندازِ بیان میں کرتا ہے تو بھلا معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے کلام کا اثر کیوں بڑھ جاتا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے الفاظ کا انتخاب اور ان کی ترتیب بڑے سلیقہ سے کی ہے۔ مثلاً ان کا ایک شعر ہے۔

کرم اے شہِ عرب و عجم کہ کھڑے ہیں منتظرِ کرم
وہ گدا کہ تو نے عطا کیا ہے جنھیں دماغِ سکندری

پہلے مصرع کے الفاظ کی ترتیب یوں بدل دیجیے۔

کرم اے شہِ عجم و عرب کہ کھڑے کرم کے ہیں منتظر

مصرعہ اپنی جگہ پر موزوں ہے لیکن ترتیب کی خرابی سے ترنّم کی وہ خوبی باقی نہیں رہی لیکن الفاظ کے اس سلیقۂ انتخاب کے کوئی اصول اور قواعد نہیں بنائے جا سکتے یہ مذاقِ سلیم پر منحصر ہوتا ہے۔ الفاظ اور بحروں کا یہی سلیقۂ انتخاب تھا جس نے ان کی نظموں اور غزلوں میں بہت بلند آہنگی پیدا کر دی ہے۔

ان کے اسلوب کی محض چند مثالیں سنیے۔

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں — ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر — چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں
اگر کھو گیا اک نشیمن تو کیا غم — مقاماتِ آہ و فغاں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا　　کہ تیرے زماں و مکاں اور بھی ہیں

دگرگوں ہو جہاں تاروں کی گردش تیز ہے ساقی　　دل ہر ذرہ میں غوغائے رستاخیز ہے ساقی
وہی دیرینہ بیماری وہی نامحکمی دل کی　　علاج اس کا وہی آب نشاط انگیز ہے ساقی

اقبال اکثر ردیف کو اُڑا جاتے ہیں اور قافیہ ہی پر اپنی لے کی تان توڑتے ہیں۔ اس سے ایک باوقار ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے یا ایک مفکرانہ قطعیت۔ یہ غزل دیکھیے۔

جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی　　کھلتے ہیں غلاموں پر اسرارِ شہنشاہی
اے طائرِ لاہوتی اس رزق سے موت اچھی　　جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی
دارا و سکندر سے وہ مردِ فقیر اولیٰ　　ہو جس کی فقیری میں بوئے اسد اللہی
آئینِ جوانمردی حق گوئی و بے باکی　　اللہ کے شیروں کو آتی نہیں روباہی

حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اُردو شاعری میں ایک نیا ساز چھیڑا۔ ماسوا اس کے کہ ان کا پیام کیا ہے یا ان کا مقصد شاعری کیا ہے۔

ان کے بلند بانگ نغمہ نے اُردو شاعری میں ایک نیا راستہ دکھایا اور آج کل کے بہت سے نوجوان شعرا اس راستہ پر گامزن نظر آتے ہیں لیکن گرمیٔ کلام میں اس وقت تک نہ پیدا ہوگی جب تک ان کی جیسی گرمیٔ روح بھی اپنے اندر نہ پیدا کریں۔ یہ ان کے سوزِ دروں ہی کی بدولت ہے کہ ان کی غزلیں بیشتر مسلسل مضمون کی حامل ہوتی ہیں۔

غزل میں مضمون مسلسل ہو تو لامحالہ پوری غزل میں ایک ہی سرور ایک ہی جذبہ پیدا ہو جاتا ہے اور یہ انفعال واحدانیت غزل کو ایک خاص ترنم بخش دیتی ہے۔

جوش کے یہاں اس کی مثالیں آپ کو زیادہ واضح اور پرکیف ملیں گی اس لیے کہ جوش کا موضوع اصلی بھی تغزل ہی ہے۔ حالانکہ اب وہ اپنی اکثر غزلیات مسلسل کو نظمیں کہنا پسند کرتے ہیں لیکن دراصل وہ غزلیں ہی ہوتی ہیں۔ جوش نغمہ و شباب کا شاعر ہے۔ اپنے انتہائی کمال پر ان کا فن اسی وقت ہوتا ہے جب وہ تغزل کے موضوع باندھتے ہیں۔ یہ غزل مسلسل سنیے۔

شب کہ حریم ناز میں شور صد اضطراب تھا
عشق بھی تھا برہنہ سر، حسن بھی بے حجاب تھا
خشک تکلفات کی ٹوٹ چکی تھیں سب حدیں
چشمک بے دریغ تھی، خندۂ بے حجاب تھا
سر پہ صراحیاں دھرے، کرتے تھے رقص مغبچے
روح طرب تھی وجد میں، دور شراب ناب تھا
عشق کا سر جھکا ہوا، سر سے کفن بندھا ہوا
خنجر ناز بے نیام، تیغ بکف شباب تھا
موج ہوا میں عطر تھا، چٹکی ہوئی تھی چاندنی
پھول کھلے تھے باغ میں، چرخ پہ ماہتاب تھا
ہونٹوں کو وقت گفتگو چوستی تھی شگفتگی
بات جو تھی سو پھول تھی، پھول جو تھا گلاب تھا
دل کی رگوں میں عشق کی دوڑ رہی تھیں بجلیاں
حسن کے دست ناز میں شعلہ فشاں رباب تھا

اور جو دیکھا صبح کو جا کے تو دل لرز گیا

پھول پڑے تھے منتشر، سازِ طرب خراب تھا
زلف کی تھی نہ وہ شکن، رقص میں تھی نہ وہ صبا
تھا تو چراغِ کشتہ کے دود کا پیچ و تاب تھا
اڑتی تھی خاک ہر طرف، نغمۂ حسن رات کا
بھولا سا اک فسانہ تھا، دھندلا سا ایک خواب تھا
الٹی ہوئی صراحیاں، فرش پہ چور چور تھیں
جامِ شراب خاک پر شرم سے آب آب تھا
میں نے جو کچھ کنایتہً تجھ سے کہا اسی طرح
بزمِ جہاں میں ایک دن جوش بھی کامیاب تھا

حسین الفاظ، مترنم الفاظ، رنگین الفاظ اور پھر اس کے ساتھ موضوعِ تغزل، غزل اپنے معراج پر کیونکر نہ آئے۔ جوش کی غزلوں کی یہی شان ہے کہ جوشِ شباب کے باعث جگہ جگہ نغمہ پھوٹا پڑتا ہے۔ حقیقت بھی یوں ہے کہ جہاں حسن بے تاب تماشا ہو اور عشق باریاب ہو وہاں ترنم و نغمہ کی کیا کمی ہوگی۔ رنگ و نغمہ کی ایک دوسری مثال ملاحظہ ہو۔

لے لیا دل اک ہوش ربا نے | کانِ شوخی، جانِ حیا نے
آفتِ جانِ فتنۂ شہر نے | جانِ جہاں نے روحِ روا نے
بکھری الجھی زلفِ سیہ میں | شامِ طرب کے لاکھ فسانے
رخ پہ کافر زلف کی لہریں | جیسے لمحے شب کے سہانے

گاہ بہ شوخی مستِ غزالے | گاہ بہ مستی خواب گرانے
گاہ بہ نورِ صبحِ "یقینے" | گاہ بہ ابرِ شام "گمانے"
گاہ بہ مسند گفت حدیثے | گاہ بہ پہلو رازِ نہانے

شکر کہ بختِ جوشؔ کے عقدے
کھول دیئے پھر زلفِ رسانے

اقبالؔ کے پیغمبری اور جوشؔ کے ساحری کے بعد ایک اور صاحب دل شاعر کا رنگ تغزل دیکھیے۔ جگرؔ کے ہاں بجائے جوش کے ایک سرمستی ہے۔ انھیں فراق اور وصال سے اتنی غرض نہیں جتنی اپنی بے خودی سے۔ اسی گونہ بے خودی میں انھیں دونوں جہان کی نعمتیں میسّر ہیں اور اسی جذبِ مسلسل کے باعث ان کی غزل میں ایک سرور کی کیفیت پائی جاتی ہے جو اپنے پرکیف ترنم سے دلوں کو موہ لیتی ہے۔

وہ ادائے دلبری ہو کہ نوائے عاشقانہ | جو دلوں کو فتح کرلے وہی فاتحِ زمانہ
کبھی حسن کی طبیعت، نہ بدل سکا زمانہ | وہی نازِ بے نیازی وہی شانِ خسروانہ
میں ہوں اس مقام پر کہ یہ فراق و وصل کیسے | مرا عشق بھی کہانی، ترا حُسن بھی فسانہ
ترے عشق کی کرامت یہ اگر نہیں تو کیا ہے | کبھی بے ادب نہ گزرا مرے پاس سے زمانہ

تجھے اے جگرؔ ہوا کیا کہ بہت دنوں سے پیارے
نہ بیانِ عشق و مستی، نہ حدیثِ دلبرانہ

ان کے بیان عشق و مستی اور حدیث دلبرانہ کا رنگ یہ ہے۔

کام آخر جذبۂ بے اختیار آہی گیا | دل کچھ اس صورت سے تڑپا ان کو پیار آہی گیا

جب نگاہیں اٹھ گئیں اللہ رے معراجِ شوق　　دیکھتا کیا ہوں وہ جانِ انتظار آ ہی گیا
ہائے یہ حسنِ تصور کا فریبِ رنگ و بو　　میں یہ سمجھا جیسے وہ جانِ بہار آ ہی گیا
اس طرح خوش ہوں کسی کے وعدۂ فردا پہ میں　　درحقیقت جیسے مجھ کو اعتبار آ ہی گیا
دل نے اک نالہ کیا آج اس طرح بیگانہ وار　　بال بکھرائے کوئی مستانہ وار آ ہی گیا

جان ہی دے دی جگر نے آج پائے یار پر
عمر بھر کی بے قراری کو قرار آ ہی گیا

غزل کے ترنم کی جہاں گفتگو ہو وہاں فراق گورکھپوری کو کون بھول سکتا ہے غزل کو نکھارنے اور اسے طرح طرح سے مترنم بنانے کے لیے جیسے نئے نئے تجربے یہ کر رہے ہیں اتنے شاید کسی نے کیے ہوں! بظاہر غزل کو مترنم بنانے کے لیے یہی کیا جا سکتا ہے کہ الفاظ کے انتخاب، ان کی ترتیب اور ان کی بندش یا بحروں کے انتخاب میں سلیقہ دکھایا جائے یا پھر ردیف کو ترک کر دیا جائے یا غزل کو مستزاد بنایا جائے لیکن فراق نے ایک جدت اور کی ہے۔ انھوں نے محض ترنم کی خاطر ہندی زبان ہندی لہجہ اور ہندی عروض کو اردو میں سمونے کی بڑی خوب صورت کوشش کی ہے۔ دیکھیے اس غزل کو گیت کیونکر بنایا ہے جگہ جگہ قافیوں کے علاوہ کیفیت کا اُتار چڑھاؤ الفاظ کے دروبست کے ساتھ کیونکر ہم آہنگ ہے:

آنکھوں سے چھلکے شراب اے ساقی، آنکھوں سے چھلکے شراب۔ آنکھوں سے چھلکے شراب، جادو کیفِ شراب
جادو کیفِ شراب اے ساقی، جادو کیفِ شراب
جلوۂ شیشہ و جام جھما جھم، موجِ مئے گلفام جھما جھم، قامتِ ساقی برق و مادم، ان کا کہاں جواب
ان کا کہاں جواب اے ساقی، ان کا کہاں جواب

معجزہ زارِ رنگ و نکہت، جلوۂ دہ گلزارِ جنت، آئینہ دارِ حسنِ حقیقت، تیری جبیں کے گلاب
تیری جبیں کے گلاب اے ساقی، تیری جبیں کے گلاب
دنیا دنیا عالم عالم، چشمِ خماریں کا کیف و کم، چشمِ خماریں کا کیف و کم، دھوکا عذاب و ثواب
دھوکا عذاب و ثواب اے ساقی، دھوکا عذاب و ثواب

فراق ترنم کے رسیا ہیں۔ وہ خوب جانتے ہیں کہ وہ الفاظ جن میں حروف ل۔م۔ن اور ر کی کثرت ہو کیا موسیقی پیدا کر سکتے ہیں بعض اوقات تو محض ترنم کی خاطر وہ متروک الفاظ سے بھی اپنا کام نکال لیتے ہیں۔ یہ غزل دیکھیے۔

رات دن پلکوں تلے اشکوں کی لڑیاں دیکھیاں
جو دکھایا تیری فرقت نے وہ گھڑیاں دیکھیاں
دل چھنکے، لہرا کے سینوں سے دھواں اُٹھنے لگا
آگ برساتی ہوئی ساون کی جھڑیاں دیکھیاں
رشکِ جنت تھے دلوں کے یہ خرابے، ہائے ہائے
کیسی کیسی بستیاں بس کر اجڑیاں دیکھیاں
نظروں نظروں میں بدلیاں یار کی نظریں فراق
باتوں باتوں میں بنی باتیں بگڑیاں دیکھیاں

آخر میں اتنا اور عرض کر دینا چاہتا ہوں کہ ترنم کے سلسلے میں ابھی قافیے کی صورتوں میں اصلاح کی بڑی گنجائش ہے۔ اس کی طرف ابھی ہمارے شعراء نے زیادہ توجہ نہیں دی ہے۔ یمن قافیہ کو ترک کرنے کے میں بالکل خلاف ہوں کیونکہ ہمارے یہاں اس کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض حضرات

صنعت غزل ہی کو اڑا دینا چاہتے ہیں یہ بہت بڑی غلطی ہوگی۔ غزل کو اپنے ترنّم کے باعث قبولِ عام کا درجہ حاصل ہے اور جب تک آپ اسے اردو شاعری میں برقرار رکھیں گے۔ آپ دیکھیں گے کہ شعر و نغمہ کے بازار میں اُردو شاعری کا سکّہ چلتا رہے گا۔

اسلوب احمد انصاری

مکاتیب مہدی

یوں تو ادب کی کسی صنف کو بھی شخصیت کے آب و رنگ سے علیحدہ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ مگر خطوط میں چونکہ اس کا اظہار براہ راست اور بے لاگ ہوتا ہے، اس لئے اس آئینہ میں تصویر اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ جھلک اٹھتی ہے۔ خطوط میں ادعائے علمیت عبارت آرائی، اور مصلحانہ جوش و خروش ناپسندیدہ ہوتا ہے۔ کیونکہ اس سے خطوط نگاری کی غایت اصلی ختم ہو جاتی ہے۔ خطوط میں شخصیت کا خوشگوار لب و لہجہ اہم ترین اور بنیادی قدر ہے۔ خطوط کا مخاطب تو بے شک دوسرا ہوتا ہے، مگر خطوط نگار جب اپنی شخصیت کی برہنگی کو بے نقاب کرتا ہے، تو وہ دراصل ایک نوع کی خود کلامی میں مصروف ہوتا ہے، اور اس لئے اُس کے لہجہ میں بلند آہنگی کی بجائے نغمہ زیرلبی کا انداز پایا جاتا ہے۔ خطوط نگاری کے محرکات کئی ہوتے ہیں۔ مثلاً اپنے دل کا بوجھ ہلکا کرنا، تجربات زندگی کے سخت و سست عناصر کو ہموار کرنے کے لئے ذہنی جدوجہد کرنا، اپنے لذت و الم میں دوسروں کو اپنا رازداں بنانا، اُن خواہشات و جذبات کو، جو خارجی دباؤ کی وجہ سے اب تک آشکار نہ ہو سکے تھے، اُن کی کمین گاہوں سے باہر لے آنا، اُن بے نام خیالات اور لطیف احساسات کو زبان عطا کرنا جو کسی بھرپور ادبی تخلیق کا جامہ نہ پہن سکے، اور ان خوابوں اور آرزوؤں کی جلوہ آرائی کرنا، جو شرمندۂ تعبیر ہونے کے لئے

مچلتی رہتی ہیں۔ فرانسیسی زبان کے ایک قول کے مطابق شراب کو حق گو کہا گیا ہے، کیونکہ عالم سکر میں شعوری حجابات کے اٹھ جانے کیوجہ سے انسان اپنے کردار کے اصلی خط و خال کو نمایاں کر دیتا ہے۔ یہی حق گوئی خطوط نگار کا بھی طغرائے امتیاز ہے۔ البتہ جو خطوط اشاعت کی خاطر لکھے گئے ہوں، یا جن کا مقصد اپنی علمیت کو منوانا یا اپنی اصلی شخصیت کے ارد گرد ایک حصار کھینچنا ہو، وہ ممکن ہے معیار انشا پردازی پہ پورے اتریں، مگر انہیں اچھے اور لازوال خطوط کی صف میں ہرگز نہیں لایا جا سکتا۔ اول الذکر کی مثال انگریزی شاعر پوپ کے خطوط ہیں، اور موخر الذکر کی مثال مولانا ابوالکلام آزاد کے وہ مکاتیب، جو "غبارِ خاطر" میں محفوظ کئے گئے ہیں۔

اچھے اور مزے کے خطوط لکھنا ایک جبلّی عطیہ ہے۔ اس میں کچھ شعوری ارادہ اور اہتمام کو دخل نہیں ہوتا۔ بلکہ جہاں ان چیزوں کی آمیزش ہوئی، خطوط میں تکلیف اور تصنع کی بو آنے لگی اور ان کی قدرتی تاثیر میں فرق پیدا ہوا۔ اچھے خطوط نگار کی شخصیت میں ایک لچکداری، ایک متوازن انسانیت اور ایک ایسی اعلیٰ ظرفی پائی جاتی ہے، جسے اقبالؔ کے الفاظ میں قلندری سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ خطوط نگار اپنے آپ کو مکتوب علیہ پر مسلط نہیں کرتا، اسے اپنے نہاں خانۂ دل میں آنے کی ترغیب دیتا ہے۔ خطوط کی بساط بہت وسیع ہے۔ ان میں معمولاتِ زندگی اور محبت و نفرت سے لے کر ذرات کے رقص، اور خدا و شیطان تک تمام موضوعات سمٹ آتے ہیں۔ لیکن اس طرح کہ یہ لکھنے والے کے مشاہدات و کیفیات کی رواں دواں پرچھائیاں معلوم ہوں، اور پڑھنے والے کی روح کی تہوں میں جذب ہوتے چلے جائیں۔ اپنائیت اور بے ساختگی خطوط کا بہترین گہنا ہیں۔ بعض دفعہ ادیب اور شاعر کی شخصیت کے وہ گوشے جو اس کی مرتب، مزین اور منضبط تحریروں میں سامنے نہیں آتے، خطوط کی روشنی میں جگمگا اٹھتے ہیں۔ مکاتیب شبلی اس کی ایک نمایاں مثال ہیں۔ متانگی اور ریاکاری خطوط کے حسن کو

مجروح اور داغدار کر دیتی ہے۔ خطوط کا سپاٹ پن اس امر کی دلیل ہے کہ یا تو خطوط نگار کی نجی زندگی داخلی رچاؤ سے معرا ہے۔ یا وہ کسی وجہ سے اپنے خول سے باہر نکلنے اور دوسروں کو محرم راز بنانے میں عار محسوس کرتا ہے۔ اچھے خطوط جذب اور احساس اور رنگ کا لازوال نقش ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں گرے، کیٹس اور ڈی۔ ایچ لارنس کے خطوط اور اردو میں غالب اور مہدی کے مکاتیب اس فن کی نہایت پاکیزہ اور اچھوتی مثالیں ہیں۔

انشا پردازی میں مہدی الافادی کا درجہ مسلم ہے۔ وہ فارسی اور عربی پر عبور رکھتے تھے۔ اور انگریزی زبان و ادب سے بھی ایک حد تک واقف تھے۔ مشرقی اور مغربی تمدن اور ذہنی روایات کے امتزاج اور اتصال سے جو چنگاری پیدا ہو سکتی تھی، وہ مہدی کی دلآویز شخصیت میں شعلۂ لرزاں بن کر بھڑک اٹھی۔ ان کے اندازِ بیان میں نفاست، شوخی اور پختگی ملتی ہے۔ انشا لطیف کے داغ بیل ڈالنے والوں میں ان کا نام سرِ فہرست رکھا جا سکتا ہے۔ انہوں نے اردو ادب کے شاہکاروں اور زبان و ادب کے مسائل پر بڑی جرأت، سلیقہ اور بیدار مغزی کے ساتھ اظہار خیال کیا ہے۔ ان کے خطوط بھی ان کی انفرادیت کا ایک پاکیزہ مظہر ہیں۔ خطوط میں وہ زیادہ کھل کر سامنے آتے ہیں۔ اور ان سے ان کے خلوص اور بے ریائی صفائی قلب اور کشادگی ذہن کا پتہ چلتا ہے۔ یہ خطوط اپنے بزرگوں یعنی حالی اور شبلی، دوستوں یعنی سید سلیمان ندوی، عبدالماجد دریابادی، مولانا عبدالباری ندوی اور ناصر علی، اپنے عزیزوں یعنی محمد افراغ اور شیخ محمد اور اپنی بیوی کے نام لکھے گئے ہیں۔ ان خطوط کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ ان میں کتابوں پر تبصرے ہیں، علمی منصوبوں کا ذکر ہے، ادب کی رفتار اور اس کے امکانات پر قیاس آرائیاں ہیں، دوستوں کے ساتھ چھیڑ چھاڑ ہے، اپنی نجی پریشانیوں کا بیان، اور خاندان کے کوائف اور مسائل پر اظہار رائے ہے، زندگی کے نشیب و فراز پر تاثرات

کا عکس ہے، اور راز و نیاز کی وہ لذیذ حکایتیں ہیں۔ جو مہدی کے لئے زندگی کا بہترین مصرف اور جواز ہیں۔

مہدی الافادی مزاج کے اعتبار سے خالص مشرقی ذہن اور معاشرت کے اعتبار سے مغربی تھے۔ ان کے معیار اور ذوق میں لطافت اور پاکیزگی، اور افکار میں رنگینی اور بے باکی پائی جاتی ہے۔ وہ دوئم درجے کی چیز کے قائل نہیں تھے۔ خیالات ہوں، احساسات اور تاثرات ہوں، یا وہ "نازنینان حرم" جن میں سب متشکل ہو جاتے ہیں، مہدی ہر چیز میں ستاروں کی رفعت اور عظمت، اور برگِ گل کی رعنائی، اور لطافت ڈھونڈتے تھے۔ انھیں رند بلا نوش تو نہیں کہا جا سکتا۔ لیکن وہ غیر ضروری پابندیوں کو گوارا نہیں کرتے تھے، اور زندگی کی نعمتوں اور لذتوں سے دل بھر کر لطف اندوز ہونا چاہتے تھے۔ اُن کے انداز میں ایک صلابت ایک وقار اور ایک مردانہ پن پایا جاتا ہے۔ وہ زندگی کو کھلے دل سے قبول کرتے ہیں، اور انکے نقد و نظر میں ایک انبساطی رنگ نمایاں ہے۔ مہدی کی شخصیت عبدالماجد دریا بادی کی طرح نقاب پوش نہیں ہے۔ وہ نہ دوسروں کو گمراہ کرتے ہیں، نہ اپنی غلط نمائندگی کر کے اپنا سکہ دوسروں پر بٹھانا چاہتے ہیں۔ جس کو قدرِ اعلیٰ سمجھتے ہیں، اور کائنات کے تمام مظاہر میں اسی ایک روح کو جاری و ساری دیکھتے ہیں۔ اُن کی عملی زندگی اور اُس کی مصروفیتیں اُن کی کردار کے ایک بہت ہی سطحی پہلو کو ظاہر کرتی ہیں۔ اپنی ذہنی اور تخیلی کائنات میں وہ اپنے اصلی رنگ میں نظر آتے ہیں ان کے مضامین اور خطوط، جو اُن کی دلکش اور متنوع شخصیت کا عطر ہیں، ایک ایسی راہ فرار ہیں جس کے وسیلے سے وہ چند لمحوں کے لئے عملی زندگی کی بے رنگی اور کدورت کو بھلا دیتے ہیں۔ خطوط میں خاص طور پر ان کی باغ و بہار طبیعت نے ایسے گل بوٹے کھلائے ہیں، جو ادب اور انشاء کے لئے سرمایہ افتخار ہیں۔ مہدی کی گفتگو کا انداز اگرچہ ایک حد تک مبالغہ آمیز ہے،

پھر بھی ان کی نکتہ سنجیاں بلاغت اور شگفتگی کے زیور سے بدرجۂ کمال آراستہ ہیں اور احساس و بصیرت کے نئے دروازے کھول دیتی ہیں۔

مہدی الافادی پیشہ کے لحاظ سے تحصیلدار تھے۔ اور اُن کے اپنے بیان کے مطابق خاصے کامیاب مگر وہ سرکاری ملازمت کی پابندیوں کو ہمیشہ اپنے لئے وبال جان سمجھتے رہے۔ ان کی طبیعت کا غالب میلان علمی اور ادبی سرگرمیوں کی طرف تھا۔ انگریزی نقاد اور مضمون نگار چارلس لیمبؔ کی طرح، جو انڈیا آفس میں معمولی کلرک تھا، مگر جس نے اپنی فطانت کا جوہر اپنے مضامین اور تنقیدوں میں کھینچ کر رکھ دیا ہے، مہدی بھی اپنے معاصرین اور دوستوں سے خط و کتابت میں مصروف رہے، اور اس طرح اپنی تخلیقی قوتوں کے ایک حصہ کو بروئے کار لاتے، وہ اپنے زمانہ کی ذہنی اور عملی تحریکات سے باخبر رہتے تھے۔ اور چونکہ اُن کا مطالعہ کافی ہمہ گیر تھا، اور وہ ذوق اور شعور کی لطافتوں سے بہرہ مند تھے، اس لئے اُن کے قلم سے جو کچھ نکلتا تھا، وہ ادب کی آنکھ کا سرمہ سمجھا جاتا تھا۔ اُن کے خطوط پڑھئے تو جا بجا اس کا احساس ہوتا ہے کہ وہ طائرِ اسیر کی طرح پر پھڑپھڑا کر اپنے ماحول کے زندان سے آزاد ہونا چاہتے ہیں۔ مہدی کچھ ایسے سادہ لوح نہیں تھے۔ اونچ نیچ پر خوب نظر رکھتے تھے، اور اپنی استعدادِ عملی کی وجہ سے بڑے ممتاز تھے۔ مگر پھر بھی اندرونی سیاست گروں کے مقابلہ میں حریفِ ناتواں کی حیثیت رکھتے تھے۔ اپنے خلاف ایک غلط رپورٹ ہو جانے پر نہایت تلخی کے ساتھ ایک خط میں لکھتے ہیں "گورے کے دل کی سیاہی جب قلم سے ٹپکتی ہے" اس قسم کے تیکھے جملے خطوط میں جگہ جگہ منتشر ہیں۔

مہدی کو دارالمصنفین اور شبلی سے بڑی عقیدت تھی۔ ان کے ذہن میں بہت سی معیاری تصانیف کے خاکے تھے۔ اور وہ اپنے ہم عصر اہلِ قلم دوستوں کو تصنیف و تالیف کے کام پر اکساتے رہتے تھے۔ وہ اردو ادب کا ایک نہایت ہی اعلیٰ معیار قائم کرنا چاہتے تھے، اور ماضی کے ادب

غالب کے جوہر کو محفوظ دیکھنا چاہتے تھے۔ اردو کے مسلم الثبوت ادیبوں اور عالموں کی ایک اکیڈمی قائم کرنا چاہتے تھے۔ جو اور بہت سے مفید کاموں کے ساتھ اردو ادب کی ایک قاموس بھی بنا کرے۔ ان کے خطوط میں اکثر جگہ یہ جگہ تذکرے ملتے ہیں۔ وہ تنقید و تخلیق ادب کا ایک گہرا واضح اور روشن شعور رکھتے تھے۔ بے تکلف دوستوں کے خطوط میں بھی وہ بہت سی پتہ کی باتیں کہہ جاتے ہیں۔ مولانا عبد الباری ندوی کے خطوط میں سے یہ چند اشارے دیکھیے:۔

"نئے گروہ میں اس وقت تک صحیح مذاقِ علمی کا پتہ نہیں ..... قومی لٹریچر سے یگانگی ایک طرح کی نمونہ سمجھی جاتی ہے ...... انگریزی کی غیر ضروری آمیزش نے روزمرہ کا جس طرح خون کر رکھا ہے' آپ دیکھ رہے ہیں"۔

"قدیم فلسفہ جو تمام تر یونانیوں سے ماخوذ ہے' اور جسے تقویم پارینہ ہونا تھا آج بھی مسلمانوں کے سر کا آسیب ہے"

"بے شک سرسید کے وقت میں دفعتاً ایک تحریک پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن وہ باسی کڑھی کا ایک ابال تھا' کہ آیا اور گیا۔ اب ملک میں کسی قسم کا مذاق نہیں ہے' اور اعلیٰ تر تصنیفات کی تو بالکل مانگ نہیں"

"جو رکھ رکھاؤ غالب سے منسوب کیا جاتا ہے' ان میں سے اکثر "نکات بعد الوقوع" ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ حکیمانہ صداقتیں اُن کے کلام میں موجود نہیں سوال یہ ہے کہ جس فلسفیانہ سانچے میں ہم اسے ڈھالنا چاہتے ہیں کیا شاعر بھی ہر جگہ اس نکتہ سے واقف تھا؟"

سید سلیمان ندوی اور مولوی عبد الماجد دریا بادی سے تعلقات بہت مخلصانہ اور گھلاوٹ کے تھے۔ ان دونوں کے نام جو خطوط ہیں' ان میں مہدی کے قلم کی شوخی اور طراری بدرجہ

اتم ظاہر ہوتی ہے۔ مہدی ان دونوں کے امتیازات کے معترف تھے۔ لیکن ان کی مولویت اور "مدرسیت" سے بیزار۔ سید صاحب مرحوم کے "تبحرِ علمی اور ان کے کردار اور سیرت کی بلندی اور طہارت پر کوئی ایمان لائے گا! شاید اسی لئے مہدی کو ان کے سامنے اپنی رندی جتانے اور ان کے ساتھ چہل کرنے میں خاص لطف محسوس ہوتا تھا مولانا کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"وطن آیا تو دارالمصنفین میرے لئے گھر آنگن ہوگا۔ اور آپ سے بوسہ با پیام کی جگہ، آپ عورت ہوتے تو کہتا 'لب بہ لب' کی ٹھہرے گی۔ آخری فقروں سے آپ کے تقدس میں تو کچھ فرق نہیں آیا؟"

ایک اور جگہ یوں رقم طراز ہیں:۔

"موسم نہایت توبہ شکن ہے اس لئے آپ سے رخصت ہوتا ہوں، لیکن آج کل کچھ حصہ میں نہیں صرف عالم خیال سے اٹکھیلیاں کرتا رہتا ہوں۔"

مولانا دوسری شادی کی شبِ عروسی کو بیمار پڑ گئے، اور ان کا "عہدِ زفاف" بسترِ علالت پر گذرا، اس کے متعلق لکھتے ہیں:۔

"دوستوں کو قلق رہے گا کہ "بستر شکن" ہونا تھا، وہ شاعری کی اصطلاح میں "شکنِ بستر" نکلا۔"

پھر ایک اور جگہ یوں اکساتے ہیں:۔

"دو آتشہ "اچھی کھنچی ہوئی" ہو، تو نشاط مستی کچھ اور بڑھ جاتا ہے۔ میں اس نشہ کا اثر آپ کے لٹریچر پر دیکھنا چاہتا ہوں۔"

مولانا وفدِ خلافت کے ساتھ انگلستان گئے تھے۔ اُن کی واپسی پر انھیں یوں مخاطب کرتے ہیں:۔

لیکن سوال یہ ہے کہ آپ میرے لئے کیا لائے؟ یعنی مولویت کے ساتھ بھی

جوایک ٹھوس اور غیر متحرک چیز ہے، ارض مغرب کے اثرات سے جس حد تک متاثر ہونے کا موقع ملا اُس کا مرقعِ کاغذی کب تک تیار کیجیے گا۔

مولویت کی جیسی جامع اور بلیغ تعریف اس ٹکڑے میں کی گئی ہے، میری نظر سے کہیں اور نہیں گذری اور میرا خیال ہے کہ مولوی سلیمان ندوی کی ذات گرامی صفات سے کہیں زیادہ اس کا اطلاق مہدی کے بعد مکتوب حضرت مولانا عبدالماجد دریا بادی "مدیر صدق" کے کردار اور کارناموں پر ہوتا ہے۔

انہی مولوی دریا بادی کو جب ایجوکیشنل ترجمہ حیدر آباد کی ملازمت سے ناامید ہو کر واپس ہوئے لکھتے ہیں :۔

"خوش ہوا قفس کی تیلیاں ٹوٹیں، اور پر شکستہ طائر کو ہوائے وطن نصیب ہوئی، وطن بھی لائق رشک لکھنؤ، جس کی فضائے بسیط، آپ کی تنشیط دماغی کے لئے ازاندازہ کافی۔"

انہی کو ایک اور جگہ لکھتے ہیں :۔

"زندگی تو بس اسی کا نام ہے کہ حال کچھ ہے، خیال کچھ ہے۔ مجھے سیج پر جوانی کی ورزش میں اتنا لطف نہیں آتا، جتنا ریشمی آنچل کے باریک تاروں میں۔

حباب خاستہ از بحرِ کافور

کا تصور پاکیزہ پیدا کر سکتا ہے۔ جس کی لطافت تخیل کامیابی کو برداشت نہیں کر سکتی"

قطع نظر اس کے یہ جملے مہدی کی رنگین اور چلبلی طبیعت کا بے باکانہ اظہار ہیں، مصنف کے "فلسفۂ جذبات" نے باوجود نمائش زہد و اتقا اپنے تحت الشعور میں ان سے جس طرح لطف لیا ہوگا۔ اس کا اندازہ قارئین "صدق" بخوبی لگا سکتے ہیں

مہدی مادیت کے پرستار ہیں۔ ان کا دل وفورِ جذبات کا آئینہ ہے وہ حسنِ مطلق کے جلووں کے شیدائی ہیں، اور عورت ان کے خیال میں حسنِ مطلق کا بہترین مظہر ہے۔ اس لئے حضور میں سراپا عقیدت ہیں وہ سید سلیمان ندوی اور عبدالماجد دریابادی سے اسی لئے بِچڑتے ہیں کہ وہ عورت کو مرد بنا کر پیش کرتے ہیں، اور اس سے انشاء پردازی کی سنجیدگی پر استدلال کرتے ہیں ایک پیچھے۔ دمانی کی طرح مہدی عورت کو عورت کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وہ عورت کا مطالعہ حیاتیاتی نقطۂ نظر سے نہیں کرتے، ان میں ہوسناکی نہیں ہے۔ ان میں والہانہ پن ضرور ہے، مگر وہ اصغر کی طرح خالص جمالیاتی رنگ کے دلدادہ ہیں۔ اُن کی لطافتِ طبع کسی اور پردہ یا بار کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ حسن، لطافت، خوش مذاقی، اور تہذیبِ جذبات مہدی کے لئے وہ قدریں ہیں جن پر تقدس، علمیت اور پند و نصائح کو قربان کیا جا سکتا ہے اور پھر بھی شاید انسان گھاٹے میں نہیں رہتا۔ مہدی مذہب اور اخلاق کی ان بندشوں کو، جو حواس کی معصوم لذتوں اور تخلیق کی پرواز میں حائل ہوں خاطر میں نہیں لاتے، ان کا مطلع نظر سرتاسر رومانی ہے۔ ان کی شوخی اور بے باکی میں بھی ایک لطیف بصیرت پوشیدہ ہوتی ہے۔ مزاج اور ذوق کے اعتبار سے وہ حالی کی نسبت شبلی سے قریب ترین ہیں۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ وہ شبلی کا باطن ہیں۔ جو بغیر کسی رکاوٹ اور پس و پیش کے اپنی اصلی صورت میں ابھر آیا ہے۔ اسی لئے وہ بار بار شبلی کی بارگاہ میں اپنی جبیں نیاز جھکا کر خوش ہونے اور اس پر فخر کرتے ہیں ان کی جنبشِ قلم میں وہ رعنائی اور بانکپن ہے۔ کہ انشاء پردازی اُس کی بلائیں لیتی ہے۔ خطوط کے ان جملوں میں ان کے تخیل کی شادابی اور روح کی سرمستی جس طرح ظاہر ہوتی ہے وہ کسی تبصرہ کی محتاج نہیں:۔

"میری خیالی" عالمِ تصویر جیتی بھتی والی ایک لچکدار شاخ صندلی تھی؟ جسے

میں نسائیت اور جذبات کا مرقع سمجھتا تھا:

"سچ یہ ہے کہ جنسِ لطیف اپنی پاکیزہ دلکشی اور کافرادائی کے ساتھ کائنات کے خوبصورت چہرہ کا غازہ نہیں، بلکہ ہمارے لئے شرطِ زندگی بھی ہے، کہ بغیر اس کے دنیا میرے رہنے کے لائق نہیں تھی۔"

"عورت اتنی تو ہو جسے آپ مجسم شاعری کہہ سکیں، جس کی دلکش آواز کانوں میں موسیقی کا مزہ دے، جو اپنی لطافت و نزاکت کے اعتبار سے شائستگی کا انتہائی تخیل ہو۔"

"سچ یہ ہے کہ جس روز شباب کے ساتھ جذباتِ دو آتشہ رخصت ہوئے، جینے کا مزہ نہیں، زندگی تو صرف زلفِ پریشان میں الجھاؤ کا نام ہے، اور وہ بھی اس گرم سامانی کے ساتھ جس کی تلقین خیام نے اپنے فلسفۂ شاعری میں کی ہے۔"

"میری زندگی خوابِ شیریں بن کر میرے حصہ میں آئی" "دو آتشہ" نے پچھلے نشہ کو اور چمکا دیا۔ جس کا خمار مرنے کے بعد بھی شاید باقی رہے گا، اور میری خاک کے ذرے عطرِ محبت میں بسے ہوں گے۔ کیا انسانی ہستی کی غائت اس کے سوا کچھ اور ہے؟"

مہدی نے اپنی بیوی کے نام جو خطوط لکھے ہیں، وہ اُن کے اس دل کی تفسیر ہیں، جو عورت کے حُسن اور اس کی کافرادائی پر مرمٹنے والا تھا۔ ان خطوط میں وہ آگ تو نہیں، جس کے شعلے روح کو پگھلا دیتے ہیں اور جو جواں مرگ انگریزی شاعر کیٹس کے ان خطوط کی جان ہے جو اس نے اپنی محبوبہ فینی براؤن کے نام لکھے تھے، تاہم ان میں جذبات کی دلکشی اور گرمی

بیک وقت موجود ہے۔ بات یہ ہے کہ کیٹس کا دل ناکام آرزوؤں کا مدفن تھا۔ مہدی کا سینہ بامراد محبت کی لطافتوں سے معمور ہے۔ کیٹس اپنے جذبات کے لاوے میں جل کر مر گیا۔ مہدی نے اس نارِ نمرود سے گل گلزار پیدا کیے۔ کیٹس کے لہجہ میں جلن، اداسی اور تشنہ کامی ہے اور مہدی کا آہنگ متوازن، متفین اور خوش گوار ہے۔ کیٹس کی محبت میں سیمابیت، سپردگی اور خود فراموشی (SELF FORGETFULNESS) ہے۔ مہدی کی محبت میں حرص، خود آگاہی اور چھا جانے والی کیفیت، وہ بیوی کو ہمہ وقت ایک بتِ طناز کے روپ میں دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ وہ عملی زندگی کے مطالبات اور ذمہ داریوں پر جھنجھلاتے ہیں۔ ان خطوط میں وارفتگی نہیں، اپنی فتوحات کا سرور چھایا ہوا ہے۔ وہ لذتِ کام و دہن سے زیادہ آوارگیٔ نظارہ و درخشاں تجلی کے شائق معلوم ہوتے ہیں۔ ان خطوط میں بے حجابی کے باوجود پاکیزگی کا نقش قائم رہتا ہے۔ مہدی کے ہر انداز گفتار و کردار میں ایک شانِ انفرادیت نمایاں تھی۔ چنانچہ ان خطوط میں بھی جو بیگم مہدی کے نام لکھے گئے ہیں، اضطراب و خلش اور بے حال و سرگشتگی عاشقانہ کے باوجود ادائے محبوبی پائی جاتی ہے۔ ان میں ایک نرگسیت (Nargissiat) ہے اور اسی لئے کیٹس کے خطوط میں جو گمشدگی، جو خود رفتگی، اور جو بے پایاں جذباتیت ہے، وہ مہدی کے یہاں نہیں، مہدی کے یہاں ایک ٹھہراؤ، ایک وقار اور سپردگی کے باوجود ایک رکھ رکھاؤ ہے۔ تاہم اردو میں اس قسم کے خطوط بھی خاص چیز ہیں اور ان خطوط سے کہیں بہتر ہیں، جو لبعد میں اسی انداز پہ دوسرے لوگوں نے شائع کیے۔ مہدی بیک وقت ایک مخلص دوست ایک سچے عاشق، ایک دیوانہ وار شوہر، اور ایک شفیق باپ تھے۔ اپنی عملی زندگی کے مکروہات میں بھی وہ خیالِ جاناں کو سینہ سے چمٹائے رکھتے تھے۔ اور عالم تصوّر میں وصل حبیب سے لذت یاب ہوتے رہتے تھے۔ بیگم مہدی کے نام ان خطوط میں ان گریزپا لمحاتِ مسرت کا ذکر ہے،

ان آرزو اور اندیشوں کا بیان ہے، جن سے زندگی کا تانا بانا بنا جاتا ہے۔ ان میں شکوے شکایتیں بھی ہیں، اور آنکھ مچولیاں بھی" لیکن جس محور کے گرد یہ خطوط گھومتے ہیں، وہ وہی وارداتِ قلب ہیں، جنھیں مہدی کی زندگی میں مرکزیت حاصل تھی۔ ان حسین مصرعوں کے مطلع اور مقطع میں ایک ہی گونج سنائی دیتی ہے، جسے لب و لہجہ اور آہنگ کے فرق کے باوجود ہر پارۂ دل میں تمیز کیا جا سکتا ہے۔ ایک ہی شراب ہے، جو ہر پیمانہ سے چھلک رہی ہے؛ ایک ہی شوخ کرن ہے، جس کی تجلیاں تمام خطوط پر بکھری ہوئی ہیں؛ اور جس نے اُن کے حسن کو چمکا دیا ہے ان خطوط میں انشاپردازی کا کمال دکھانا مقصود نہیں، جیسے نیاز فتحپوری نے اپنے خطوط میں دکھایا ہے؛ نہ ان میں شعر کا جادو جگانے کی خواہش ہے۔ یہ راز و نیاز کی سرگوشیاں ہیں، جنھیں زبانِ قلم نے مقید کر دیا ہے۔ ان سرگوشیوں میں آپ بھی شریک ہو جائیے:۔

"تم مجھ سے جم کر سینہ بہ سینہ لڑنے پر تلی رہتی ہو، بے اختیار ہنس پڑتا ہوں، میرا ایک فقرہ بھی جمنے نہیں دیتیں۔ اتنی شرارت سچ بتاؤ کہاں سے سیکھی؟ انہی اداؤں کا گردیدہ ہوں۔"

"تمہاری اخلاقی اور اقتصادی (انتظامی) خوبیاں اس لائق ہیں کہ کم سے کم ایک چھوٹی سی ریاست تمہارے زیرِ نگیں ہوتی۔ لیکن یہ میں نے کیا کہا؟ میرا دل جس کی تم حکمران ہو، یہ محشرستانِ آرزو، جو صرف تمہاری فتوحات کے لئے عالم وجود آیا تھا، کیا ایک سلطنت سے کم ہے؟ اور کیا تم اکیلی اس کی ملکہ نہیں ہو؟"

"دیکھو پھر ہوا کا ایک جھونکا آیا۔ اس میں شبنم عطر کی لپٹ معلوم ہوتی ہے۔"

جو قطعاً تمہارے بالوں سے اڑائی گئی ہے۔"

جس خلش کا تم نے ذکر کیا ہے' وہ اب باقی نہیں ہے۔ کیونکہ تمہارے دائرہ اثر سے علیحدہ رہنا میرے امکان میں نہیں ہے' میرے نہایت مستحکم احوال زندگی بھی تمہارے اشاروں پر ٹوٹ سکتے ہیں' اور یہ تو ایک معمولی بات تھی۔"

ایک خط میں شکایت کا انداز کس قدر چھپا ہوا ہے:۔

"تمہارے دونوں خط اس قدر باضابطہ ہیں؛ جیسے بہن اپنے بھائی جان کو لکھ رہی ہو" کیا چچی جان کو سنا کر بھیجتی ہو۔"

مہدی کی طباعی اور ذہانت کا ثبوت یوں تو ان کے قلم کی ہر کشش سے ثابت ہے' مگر انہوں نے انگریزی الفاظ کے لئے جو مرادفات تراشے ہیں اور جو نئی ترکیبیں وضع کی ہیں' وہ اپنی جگہ کسی تخلیق سے کم نہیں۔ مہدی انگریزی کا شائستہ اور ستھرا مذاق رکھتے تھے' اور اس کے ساتھ ہی اپنی زبان میں توسیع' بلاغت اور رمزیت پیدا کرنے کے ذرائع سوچتے رہتے تھے' یوں تو اب اردو میں فنی اصطلاحات کی کمی نہیں' مگر مہدی نے انگریزی الفاظ کے لئے جیسے چست اور برجستہ الفاظ ڈھالے ہیں' وہ ان کی غائر نظر اور لطافتِ طبع کے غماز ہیں' چند الفاظ یہ ہیں' پوسٹ کارڈ کے لئے برہنہ تحریر' اونچے معیار کے لئے سطحِ فائقہ Indiffernce کے لئے بے رخی' (Honeymoon) کے لئے عہدِ زفاف

Masterpiece, کے لئے اختراعِ فائقہ

(Etiquette,) کے لئے عوائدِ رسمیہ (Originality) کے لئے مادۂ اختراعی

(Classics) کے لئے۔ ادبِ عالیہ (Higher Criticism,) کے لئے۔ تنقیداتِ عالیہ (Specialities,) کے لئے اختصاصی' Balls Letters,

کے لئے لطائفِ ادبی (Dedications,) کے لئے تہدیہ

(Sidelight,) کے لئے اضیا ایک طرفہ Institutions

کے لئے نظاماتِ ادب (Invitations,) کے لئے ورق الدعوۃ Tabletalk

کے لئے منفاکہات ' (Joining Line.) کے لئے وقفہ، سبک روشی ' اور سگریٹ کے لئے وسائلِ دود کشی ' اس طرح ان کی بعض ترکیبیں ۔ مثلاً مقیاس الشباب ' زہرۂ شب ' تموجِ برائی ' خمیازۂ شباب ' محبت کا ثمر اولین اور غیر ستائش جنبشِ لب ' ابھی ان کی اور یاسمین کی پردہ دری کر رہی ہیں ان میں سے کئی الفاظ اور تراکیب آج بھی ہماری نفۃ گفتگو اور تحریر کا قیمتی جزو ہیں ۔

مہدی کے خطوط ان کی ذہانت ' اور طبیعت کی بوقلمونی کا ایک ایسا عکس ہیں کہ بعض کی آب و تاب کبھی ماند نہ ہو گی اُن میں نہ صرف ان کے ذہنی مشاغل کی دیدہ زیب جھلکیاں ملتی ہیں ' بلکہ انکی نجی زندگی کے نشیب و فراز بھی ایک جگہ سمٹ آئے ہیں ۔ ان مکاتیب کی خصوصیت نہ صرف انکا البیلا پن ہے ' بلکہ وہ دیانتداری بھی ' جو ان کی ہر سطر سے ابھر رہی ہے ۔ انگریزی شاعر گرے کے متعلق یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ وہ اپنی شاعری سے زیادہ اپنے خطوط میں بے نقاب ہوتا ہے اس کی شاعری میں ایک عزم احتیاط اور جھجک پائی جاتی ہے ۔ اور اس کے خطوط میں ایک اور سبک روی ۔ مہدی کے مضامین اور خطوط کچھ زیادہ نہیں ' وہ ایک ہی ذات کے دو پہلوؤں کی نمائندگی کرتے اور ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں ۔ ان میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے ۔ اکبر کی شاعری اور خطوط کی طرح اُن میں کوئی بین تضاد نہیں ۔ خطوط کے لب و لہجہ میں جس اپنائیت اور گھلاوٹ کا اظہار ہونا چاہیئے ' وہ مکاتیب مہدی میں ہر جگہ ملتا ہے ۔ خطوط میں کاتب اور مکتوب الیہ کے درمیان تمام حجابات اٹھ جاتے ہیں ۔ اور وہ دونوں ایک مخصوص تجربہ میں کم و بیش برابر کے شریک بن جاتے ہیں ۔ خطوط نگار کا مجلسی انسان ہونا ضروری نہیں ' لیکن

مکتوب الیہ کو آشنائے راز بنانا لازمی ہے، اس اعتماد کے بغیر زندگی کی گراں باریوں سے نجات ممکن ہے نہ اس کی نعمتوں اور آسائشوں سے پوری طرح لذت اندوزی۔ زندگی کے غموں کا مداوا فلسفہ اور شاعری۔ میں نہیں، اس محبت میں ہے، جو کلیں انسانوں کی زبانی ہے محبت کی یہی زبان ازل اور ابد کی طنابوں کو کھینچ کر ملا دیتی ہے، اور اسی کے ذریعہ خطوط نگار اپنے ذہنی اور جذباتی سفر کے آغاز اور انجام کو ایک رشتہ میں پروتا ہے۔

ڈاکٹر اختر اورینوی

ڈراما فنّی نقطۂ نظر سے

تمثیل نگاری کی بین الملی تاریخ بہت پرانی ہے اس سلسلہ میں سب سے پہلے یونان و ہند کا نام لیا جاتا ہے۔ ان آریائی قوموں کے علاوہ دوسری اقوام نے بھی تمثیل و اداکاری کی ترقی میں حصہ لیا ہے۔ بعض مبصرین کا خیال ہے کہ ہندوستان کی دراوڑی نسل کی قوموں نے فن ڈراما اور اداکاری میں یونانیوں پر سبقت کی ہے۔ موسیقی اور رقص نے ابتدائی اور درمیانی ادوار تمثیل و اداکاری میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ دراوڑ قوموں میں موسیقی و رقص کے فن نے بہت ترقی کی تھی نیز تہذیب و شائستگی میں آریائی حملہ سے پہلے بھی اہلِ ہند بہت آگے نکل چکے تھے۔ جنوبی ہند کے رقص مثلاً "کتھا کلی" وغیرہ دراوڑی تہذیب کی یادگار ہیں۔ سندھ میں موہنجو داڑو اور ہڑپا کی دریافت سے یہ بات پایۂ تحقیق کو پہنچ چکی ہے کہ آج سے چھ ہزار سال پہلے بھی ہند کی وادیوں میں تہذیب و تمدن کے بار آور درخت سرسبز و شاداب تھے۔

ان حالات کے پیش نظر یہ بات بالکل قرین قیاس ہے کہ ہندوستان میں فن ڈراما و اداکاری ہزاروں سال قبل بھی دراوڑی تہذیب کے عروج کے زمانہ میں پھلتا پھولتا رہا ہے۔

منگولین نسل کی قوموں میں بھی ڈراما و اداکاری کا کافی رواج تھا۔ جاپان فن تمثیل کی بہت پرانی تاریخ رکھتا ہے۔ بابلی قصوں کے مطابق سے پتہ چلتا ہے کہ تمثیل و اداکاری کسی نہ کسی رنگ میں جزائر کے باشندوں میں بھی رائج تھی۔

مگر چونکہ اس مقالہ میں مجھے تاریخ ڈراما سے خاص بحث نہیں کرنی ہے بلکہ مجھے ڈراما کی فنی خصوصیات کے متعلق کچھ عرض کرنا ہے۔ لہذا تاریخ تمثیل کے متعلق جو باتیں بیان کی گئی ہیں یا بیان کی جائیں گی وہ بس اسی حد تک ہوں گی کہ ان سے موجودہ مسئلہ پر روشنی پڑے۔

ہر چند کے ہند قدیم کے دور میں بھی ڈراما کا رواج تھا تاہم دراوڑی ڈراموں کے متعلق اہلِ تحقیق کی واقفیت بہت ہی محدود ہے۔ ہندوستانی ڈراما کی روشن تاریخ سنسکرت ڈراموں سے شروع ہوتی ہے۔ کالی داس اور بھوبھوتی کے نام یونانی فنکاروں مثلاً اسکائلس اور ارسٹوفینز کے ساتھ لئے جاتے ہیں اور حق یہ ہے کہ کالی داس اور بھوبھوتی یونانی فنکاروں سے زیادہ ترقی یافتہ ہیں۔

یورپ کے مختلف ڈراموں کے سلسلۂ ارتقا کی پہلی کڑی، یونانی ڈرامے ہی ہیں شمالی یورپ کی ٹیوٹانک اقوام، (مثلاً جرمن اور اینگلو سیکسن) میں بربری رقص و سرود کا رواج بھی تھا اور نقالیاں بھی تھیں۔ تہواروں میں سوانگ بھی بھرے جاتے تھے مگر باضابطہ ڈراما کی ابتدا کا فخر یونان کو حاصل ہے۔ تہذیب یونان کے دور عروج میں بڑے بڑے مشاہیر فن پیدا ہوئے۔ فن ڈراما کے ماہرین نے بھی اپنے شہکار پیش کئے۔ اسکائلس کو ٹریجڈی (المیہ) کا موجد اور ارسٹوفینز کو کامیڈی (طربیہ) کا بانی سمجھا جاتا ہے۔

سوفوکلیز اور یوریپڈیز دوسرے بڑے ڈراما نویس تھے۔ یورپ کے نشاۃ ثانیہ کے دو محرکات تھے۔ ایک عربی تمدن، دوسرا یونانی تمدن قدیم۔ اطالیہ، فرانس، انگلستان جرمنی غرض تمام یورپ کے اندر نشاۃ ثانیہ نے ایک نئی روح پھونک دی۔ اس سلسلہ میں فن ڈراما کو بھی عروج ہوا۔ غرض یونانی ڈراما یورپ کے لئے معیار بن گیا۔ گو نئی راہیں بھی نکالی گئیں۔

ہندوستان میں سنسکرت ڈراموں کے بعد فن ڈراما نویسی پستی و انحطاط کے گڑھے میں

گر گیا اور محض رہس، جاترا وغیرہ کی شکل میں ابتذال کی زندگی بسر کرتا رہا۔ ہندوستان کی موجودہ ڈراما نویسی کے دو بڑے ماخذ ہیں۔ ایک تو مغربی ڈراما نگاری اور دوسرا سنسکرت ڈراما کی روایات۔

علامہ عبداللہ یوسف علی نے اردو ڈراما کے عناصر ترکیبی حسب ذیل بیان کئے ہیں۔

(۱) قدیم سنسکرت ڈراما (۲) اہلِ ہنود کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات (۳) سوانگ نوٹنکی وغیرہ (۴) اسلامی نظمیں (مثلاً مثنوی وغیرہ) اور قدیم روایات (۵) موجودہ زمانہ کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں۔

علامہ موصوف کی یہ رائے ہندوستانی ڈراما پر مجموعی طور پر بھی صادق آتی ہے۔ میں، صرف یہ اضافہ کروں گا (اور وہ اس وجہ سے کہ زمانہ آگے بڑھ گیا ہے) کہ صرف انگلستان ہی کا نہیں بلکہ دوسرے مغربی ممالک کے ڈراموں کا بھی اثر ہندوستانی اور اردو ڈراما نگاری پر ہوا اور ہو رہا ہے۔

اس مقالہ میں مجھے خصوصاً تعمیرِ ڈراما سے بحث کرنی ہے۔ میں اسی سلسلہ میں یونانی ڈراموں، نشاۃ الثانیہ کے یورپی ڈراموں، رومانی ڈراموں، دورِ حاضر کے واقعیت پسند ڈراموں اور قدیم سنسکرت ڈراموں کے اندازِ تعمیر سے بحث کروں گا اور ڈراما نگاری کی دوسری فنی خصوصیات کے متعلق بھی بعض امور بیان کروں گا۔

اردو ڈراما نویسی ابھی عالمِ طفلی میں ہے۔ اردو ڈراموں پر کسی آئندہ فرصت میں انشاء اللہ تفصیلی تبصرہ کروں گا۔ اردو میں معیاری ڈرامے مشکل سے ملیں گے۔ دورِ اوّل کے ڈراما نگار تمثیل کی فنی خصوصیات سے شاید واقف نہ تھے۔ اگر کیا د کا کوئی ڈراما نویس فنی خصوصیات سے واقف ہو تو بھی اپنی فضا اور تماشائیوں کی ذہنیت سے مجبور تھا دوسرے

دور میں ترقی کی کوششیں ہوئیں اور ہو رہی ہیں۔ بعض کوششیں کامیاب ہیں اور بعض ابتدائی لغزشوں کا شکار۔ بہر حال سعیٔ ترقی ہی کیا کم مستحسن ہے؟

ڈراما فنی حیثیت سے ایک منفرد فن ہے۔ اس کی تعمیر خاص طرح سے ہوئی ہے اور اس کا انداز اثر آفرینی بھی مخصوص ہے۔ آیئے اب ڈراما کی خصوصیات تعمیر پر ایک نظر ڈالی جائے۔

عملیت:۔

سب سے پہلے ایک بات یہ نمایاں معلوم ہوتی ہے کہ ڈراما زندگی کی تصویر و تفسیر ہے۔ مگر بیانیہ طرز میں نہیں، بلکہ عملی اداکاری کی شکل میں۔ عمل اور حرکت ڈراما کی جان ہے۔ ایک ناول نگار یا افسانہ نویس یا ایک رزمیہ نظمیں لکھنے والا زندگی کے واقعات بیان کرتا جاتا ہے یہ فنکار ایک رہبر کی طرح آپ کو زندگی کی سیر کراتے ہیں۔ بعض تفصیلاً بعض مجملاً اور بعض شاعرانہ رنگینی کے ساتھ۔ مگر ڈراما نگار آپ کے سامنے زندگی کو لے آتے ہیں، چلتی پھرتی، ہنستی بولتی یا نالاں و گریاں، آسودہ یا تھکی ہوئی زندگی کو۔ ڈراما میں زندگی کا بیان نہیں ہوتا، بلکہ اس کی پوری شان اور مکمل آن بان ہوتی ہے۔ ترقی یافتہ ناولوں کی طرح ترقی یافتہ ڈراموں میں بھی زندگی کا نفسی تجزیہ ہوتا ہے مگر ناول نگار ایک ماہر تشریح پروفیسر کی طرح زندگی کی مختلف تہوں کو نمایاں کرتے ہوئے اپنے قارئین کو حالات اور نکات بتاتا جاتا ہے۔ ڈراما نگار افعال الاعضاء کے اس ڈیمونسٹریٹر کی مانند ہے جو معمل میں خاموشی کے ساتھ تجربے کر کے دکھاتا جاتا ہے۔ ڈراما پڑھتے وقت بھی ذہن میں ایک اسٹیج بن جاتا ہے۔

اسکائلس یونانی نے ڈراموں میں صرف دو کردار پیدا کیے تھے۔ ان ہی کے درمیان مکالمہ ہوتا تھا۔ سوفوکلیز نے دو سے تین کردار کر دیئے اور یوریپیڈیز نے اسے اور وسعت

دے دی۔ اس ترقی کے بعد بھی ماجرا کو آگے بڑھانے کے لئے اپی لاگ، پرولاگ، اور زبے کورس کی ضرورت پیش آتی تھی۔ یہ ڈراما کا نقص تھا۔ کیونکہ کورس پرولاگ اور اپی لاگ کے ذریعے بیانیہ طریقے کا استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ ڈراما نگار کے عجز پر دلالت کرتا ہے۔ وہ قصہ کو عملی ذریعہ سے مکمل نہیں کرسکتا تو بیانیہ طریقے کا سہارا لیتا ہے۔ کالی داس اور بھوبھوتی میں نقص اتنا نہیں۔ سنسکرت ڈراموں میں کورس وغیرہ کا پتہ بھی نہیں۔ کورس سے مراد چند لوگوں کا آواز ملا کر گانا ہے، اور اس سے یونانی یہ کام لیتے تھے کہ جو ذیلی واقعات قصے کے اہم واقعات میں جوڑ ملانے کے لئے ضروری ہوتے تھے ان کا اظہار کورس کی زبانی کیا جاتا تھا۔ اسی طرح "پرولاگ" ڈراما سے پہلے کے واقعات کو بیان کرنے کے لئے استعمال کیا جاتا تھا اور "اپی لاگ" ڈراما کا بیانیہ تتمہ ہوتا تھا۔

سنسکرت ڈراما میں "سوتردھار" (منیجر)، "تشکم بھک" (شارح) اور "پرولسک" (پیش کرنے والا) سے عرض تمہید، مناظر کے درمیان وقفے کی وجہ بیان کرنے، دل بہلانے اور اعلان کا کام درجہ بدرجہ لیا جاتا ہے۔ سنسکرت ڈرامہ نویس بیرونی ذرائع اور بیانیہ انداز سے ماجرا کو آگے بڑھانے اور "مناظر" اور "ابواب" کے درمیان جوڑ ملانے کا نسبتاً کم لیتے تھے۔ یونانی ڈرامہ نگار ایسے طریقے زیادہ استعمال کرتے تھے۔ سنسکرت ڈراموں میں "کردار" بھی کافی ہوتے تھے۔ لہذا امدادی ذریعوں کی ضرورت کم پڑتی تھی۔ یورپ کے ڈراموں میں رفتہ رفتہ یہ نقص مٹتا گیا۔ یہاں تک کہ شیکسپیئر کے عہد تک ڈراما صرف "عملی" رہ گیا۔ شیکسپیئر کی بالغ نظری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ وہ جو باتیں قدما کی اختیار بھی کرتا ہے تو اس فنکارانہ اصلاح کے ساتھ کہ نقائص محاسن بن جاتے ہیں۔

شیکسپیئر کے ڈراموں میں جہاں بیانیہ طریقہ استعمال کیا گیا ہے وہ بیرونی نہیں بلکہ خود

"کردار" حالات بیان کرتا ہے اور اس ذریعہ سے "ماجرا" آگے بڑھتا ہے "بیان" بھی "عمل" کی ایک شکل ہے۔ شیکسپیر کرداروں سے بیان کراتا ہے اور اس طرح "بیان" کو "عمل" کا ایک جُز بنا دیتا ہے۔

ارسطو نے یونانی شہکار ڈراموں کے مطالعہ کے بعد اصول ڈرامانگاری پر ایک کتاب "پوائے" (شعریات) لکھی ہے۔ اسی طرح سنسکرت ڈراموں سے بھرت منی نے اصول اخذ کئے۔ اور نٹ شاستر کی تالیف کی۔ تعمیر و تشکیل و تمثیل کے متعلق ارسطو اور بھرت منی کے ارشادات بنیاد سخن ہوں گے۔

ارسطو لکھتا ہے کہ حزینہ عمل کی نقل ہے۔ یہ انسانوں کی نقل نہیں بلکہ ان کے افعال کی نقل ہے۔ غرض ڈراما زندگی کی عملی تصویر و تفسیر ہے۔

اب آیئے ڈراما کی دوسری خصوصیات کا جائزہ لیا جائے ارسطو نے ڈراما کے چھ حصے کئے ہیں۔

(۱) ماجرا قصہ (۲) کردار (۳) خیال۔ یہ داخلی عناصر ہیں اور (۴) تناسب الفاظ (۵) نغمہ (۶) مناظر و آرائش، یہ تینوں خارجی عناصر ہیں ان کی اہمیت سلسلہ وار ہے۔

تعمیر ماجرا:۔

ماجرا کو ایک مکمل شے ہونا چاہیئے۔ ایک ایسا "کل" جس میں خامی نہ ہو۔ اس کی ابتدا اور انتہا میں ترتیب لازمی ہے۔ اور اس کے لئے ایک معقول وسعت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ "ماجرا" کے معنی ہیں واقعات کی ترتیب، مناسب سلسلے کے ساتھ۔

"ماجرا" میں "وحدت" کا ہونا بھی ضروری ہے۔ ہیرو کی نہیں بلکہ عمل کی یعنی سارے اعمال کو ایک مرکزی "عمل" کے گرد گردش کرنا اور انہیں عضویاتی طور پر اس خاص بنیادی عمل

سے وابستہ ہونا چاہئے۔ یہی "وحدت عمل" ہے۔ ارسطو ایک دوسری "وحدت" کو بھی لازمی قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ المیہ کو آفتاب کی محض ایک گردش کے اندر اندر ختم ہونا چاہئے۔ یا اس سے ذرا زیادہ وقفہ کے اندر۔ اسے "وحدت زماں" کہتے ہیں۔

ناقدین نے "وحدت زماں" سے وحدت مکاں کا استخراج بھی کیا ہے اور ان وحدتوں کو ارسطو کی وحدت ثلاثہ کہتے ہیں۔ یہ وحدتیں تاثر کی شدت میں اضافہ کرتی ہیں، جیسے نظم کے اوزان اثر کو گہرا کرتے ہیں۔

شیکسپیئر نے ان وحدتوں کی غلامی نہیں کی۔ لیکن ان کی روح کو جذب کر لیا۔ شیکسپیئر کا ڈرامہ "طوفان" ان وحدتوں کی پیروی میں لکھا گیا ہے۔ دوسرے ڈراموں میں شیکسپیئر وحدت زماں اور مکاں کی پیروی نہیں کرتا "وحدت عمل" کا البتہ وہ ہر جگہ خیال رکھتا ہے۔ برنارڈ شا اور ابسن بھی صرف "وحدت عمل" پر زور دیتے ہیں۔ وحدت عمل سے وحدت تاثر اور شدت اثر پیدا ہوتا ہے۔

ناقدین کا خیال ہے کہ کبھی وحدت اثر کے لئے وحدت زماں و مکاں کو قربان بھی کرنا پڑتا ہے۔ غرض ڈرامہ کی ایک ضروری خصوصیت وحدتِ عمل یا وحدت اثر ہے۔ کبھی وحدت عمل پیدا کرنے کی خاطر وحدت زمان و مکان کا خیال رکھنا بھی ضروری ہے، جیسا "طوفان" میں ضروری تھا۔ اصل مقصد "وحدت عمل" ہے۔ شیکسپیئر وحدت عمل اور وحدت اثر فنکارانہ کمال کے ساتھ پیدا کرتا ہے۔ ناظرین پر ایک خاص کیفیت طاری ہو جاتی ہے اور وہ اس کیفیت میں سرشار رہتے ہیں۔

مسٹر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ڈائیلاگ ان ڈرامٹک پوئٹری میں لکھا ہے کہ یہ وحدتیں علیحدہ علیحدہ تین قوانین نہیں۔ بلکہ یہ ایک ہی قانون کے مختلف پہلو ہیں۔ ایس۔ ایم بوچر

اپنی کتاب "تھیوری آف پوئٹری اینڈ فائن آرٹس" میں لکھتا ہے کہ وحدت مکان کا شعریات میں تذکرہ تک نہیں۔ شلیگل اپنے لکچرس آن ڈرامٹک لٹریچر میں یہ ظاہر کرتا ہے کہ وحدت مکان پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا رہا ہے۔ اُس نے یہ دکھلایا ہے کہ یونانی ڈراموں میں بھی ہمیشہ اس اصول کی پابندی نہیں کی گئی۔

سنسکرت ڈراما میں وحدت زمان و مکان کا پتہ نہیں چلتا۔ لیکن وحدت عمل ضرور ہے لہٰذا وحدت اثر نمایاں طور پر پیدا ہوتی ہے۔ ڈراما میں تین چیزیں ہوتی ہیں۔

(۱) وستو یعنی پلاٹ (۲) نیتو یعنی ہیرو اور رس یعنی جذبہ رس کے لحاظ سے "نیتو" کی بہت سی قسمیں ہوتی ہیں" رس کی بہت سی قسمیں ہیں۔ وحدتِ عمل اور وحدتِ اثر پیدا کرنے کے لئے ہندو ڈرامانویسوں نے "رس" اور "نیتو" یعنی جذبہ اور ہیرو کی اقسام کے متعلق اتنی موشگافیاں کی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ تصادم :۔ ڈرامہ کی دوسری خصوصیت تصادم ہے تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود نا ممکن ہے۔ ڈرامانویس زندگی کے دو اختلافات کے درمیان کشاکش دکھاتا ہے اور اسی کشاکش (ٹنشن) کی شدت تصادم پیدا کرتی ہے۔ جُزئیہ ہو یا طربیہ ڈراما انھیں اختلافات کے سہارے آگے بڑھتا اور عروج حاصل کرنے کے بعد اختتام تک پہنچتا ہے۔ چونکہ زندگی کے اختلاف کے سہارے آگے بڑھنا۔ اسی لئے کشاکش و تصادم کی قسمیں بھی علیحدہ ہیں۔ ڈرامانویسی کے مختلف دوروں میں نوع بہ نوع تصادم کے نقشے ہمارے سامنے پیش ہوتے ہیں۔ مثلاً دو کرداروں کا تصادم، دو دماغوں کا تصادم، ایک کردار اور ایک مافوق الفطرت قوت کا تصادم، نیکی اور بدی کا تصادم، موت اور زندگی کا تصادم، فرض اور محبت کا تصادم، فرد اور سماج کا تصادم، کردار اور ماحول کا تصادم ایک خاص سوسائٹی کا دوسری سوسائٹی سے تصادم، جذبہ اور اصول کا تصادم، کردار کے نفس کے اندر کے متضاد رجحانات کا مثلاً مادیت اور روحانیت

کا تصادم، شعور و ارادہ اور تحت الشعور و غیر ارادی حرکات کا تصادم وغیرہ۔

(الف) یونانی اور سنسکرت ڈراموں میں کرداروں اور مافوق الفطرت کے تصادم کی مثالیں ملتی ہیں۔ یہ تقدیر کی حکومت کا زمانہ تھا۔

کلاسکی ڈرامے :-

ہیرو تقدیر کے خلاف جنگ آزمائی کرتا ہے۔ حزنیہ میں ہیرو ناکامیاب ہوتا ہے اور خوش انجام ڈراموں میں کسی دیوی، دیوتا یا کسی ولی یا منی کی دعا سے تقدیر یا بد دعا سے نجات مل جاتی ہے۔ یورپ کے مذہبی ڈراموں اور رموز معجزہ کے ڈراموں میں معجزہ ہیرو کی جان بچاتا ہے۔ اخلاقی ڈراموں میں نیکی اور بدی کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔

رومانی ڈرامے :-

(ب) کلاسکی ڈراموں کے بعد نشاۃ الثانیہ کے ڈرامے اور اس کے بعد رومانی ڈرامے ہیں۔ شیکسپیئر رومانی ڈراموں کا نمائندہ ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں بنیادی تصادم نفس کے اندر ہوتا ہے۔ یعنی کردار کے مختلف رجحانات اور احساسات کے درمیان۔ اولین کشاکش داخلی ہوتی ہے، جس کا عکس خارج میں بھی پڑتا ہے اور نمایاں طور پر پڑتا ہے۔ لہٰذا خارجی تصادم بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی کردار کا تصادم ماحول سے بالواسطہ پیدا ہوتا ہے گویا شیکسپیئر کے یہاں سیرت ہی تقدیر ہے۔

دورِ جدید کے ڈرامے :-

جدید ڈراموں کی تاریخ ناروے کے شہرۂ آفاق ڈرامہ نویس ابسن سے شروع ہوتی ہے کہا جاتا ہے کہ برنارڈ شا اور گالزوردی نے ابسن ہی کا رنگ اختیار کیا۔

دورِ جدید کے ڈراموں میں کردار کا تصادم ماحول سے پُر زور طریقہ پر ہوتا ہے۔ کردار

امیر) سماج سے برسرِ پیکار نظر آتا ہے۔ اور کشاکش و تصادم سیرت کی یا اصول کی انفرادیت سے پیدا ہوتے ہیں۔ گالزوردی کے ڈرامے 'جسٹس' اور 'اسٹرائیف' (دونوں کے اردو ترجمے ہو چکے ہیں) پیکار اور فریبِ عمل، اصول کے تصادم کے نمونے ہیں۔ دو کردار دو متضاد اصول کے نمائندے ہیں اور ان کے درمیان کشاکش و تصادم رونما ہوتا ہے۔

داخلی عملیت:۔

جدید ڈراموں کی ایک اور خصوصیت بہ زبان میترلنک یہ ہے۔

"جدید ڈرامے کی سب سے اہم خصوصیت ہے خارجی حرکت کا فقدان۔ معلوم ہوتا ہے کہ حرکت کی قوت پر فالج کا سا مہلک اثر ہو رہا ہے۔ دوسری چیز ہے انسان کے نفس کو سمجھنے اور اخلاقی مسائل کو غیر معمولی اہمیت دینے کی خواہش"

"جدید ڈراما خارجی عمل اور بیرونی حرکت سے محروم ہے اور کسی قدرت اور قسمت کو مخاطب کرنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ لہذا اب اسے اپنا ہی آسرا لینا پڑا اور وہ نفسیات اور اخلاقی مسائل کی دنیا میں خارجی دنیا کا بدل تلاش کر رہا ہے"

جدید ڈراما میں سنسنی پیدا کرنے والے سانحات مثلاً قتل، خون، جنگ اور مضحکہ انگیز واقعات مثلاً کسی کردار کے بہت موٹا ہونے یا بہت لانبا یا ناٹا ہونے کی وجہ سے اس پر ہنسی پیدا کرنے والی افتاد کا آپڑنا وغیرہ امور کی نمایاں کمی ہو گئی ہے اب الم اور مسرت گریہ و خندہ زیادہ لطیف باتوں سے پیدا کیے جاتے ہیں۔ اب تصادم زیادہ تر داخلی ہوتا جاتا ہے خواہ وہ المیہ کا تصادم ہو یا طربیہ کا۔

ڈراما سے حرکت اور عمل کو خارج کیا ہی نہیں جا سکتا، لہذا جدید ڈراما نویسی کے لیے یہ ایک نازک مسئلہ رہ جاتا ہے کہ وہ داخلی کشاکش، داخلی عمل اور داخلی تصادم کو اسی سلیقے

سے نمایاں کرے کہ خارجی عمل، کشاکش اور تصادم کا بدل ہو جائے۔ شیکسپیئر کے یہاں داخلی اور خارجی عمل، کشاکش و تصادم دونوں پائے جاتے ہیں۔ مگر جدید ڈراما میں نہ میکبتھ کا سا قتل ہے اور نہ ہیملیٹ کا بھوت اور تیغ زنی۔ جدید ڈراما نویس کی راہ زیادہ پُر خطر ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ جدید ڈرامے میں خارجی حرکت سرے سے نہیں ہوتی' ہوتی ہے مگر اس ہنگامہ زا طریقے سے نہیں۔ اور اصل کشاکش داخلی ہوتی ہے۔ مثلاً ملاحظہ ہو برنارڈ شا کی ایک ٹریجڈی 'ڈاکٹرس ڈلیما'۔

میٹرلنک لکھتا ہے کہ:

"داخلی دنیا کا علم مفکر' ناصح' مورخ' افسانہ نویس اور کسی حد تک شاعر کے حلقۂ اختیار میں شامل ہے' بلکہ یہ ان کا فرض بھی ہے لیکن تمثیل نگار کو یہ حق نہیں پہنچتا۔ بڑی سے بڑی کوشش کے باوجود وہ بے حرکتی کی طرف راغب نہیں ہو سکتا۔ اور نہ اس کی حیثیت محض فلاسفر یا تماشائی کی ہو سکتی ہے۔ وہ کتنا ہی ہاتھ پاؤں مارے کیسے ہی نایاب جوہروں کو کیوں نہ ڈھونڈ نکالے۔ لیکن اسٹیج کا سب سے بڑا قانون اور مطالبہ حرکت ہے اور آئندہ بھی رہے گا۔ الفاظ خواہ کتنے ہی پر وقار اور معنی خیز کیوں نہ ہوں لیکن اگر وہ حالات کو یکساں رہنے دیں گے اور کوئی حرکت، کشاکش یا انجام پیدا نہ کریں گے تو ہم ان سے جلد تنگ آ جائینگے۔"

میٹرلنک مستقبل کے ڈرامے کے متعلق پیش گوئی کرتا ہوا لکھتا ہے کہ:۔

"شاید اسی انصاف و مروت کے جذبے اور ہماری خود بینی و جہالت کی کشاکش سے اس صدی کا اصلی ڈرامہ شروع ہو گا۔"

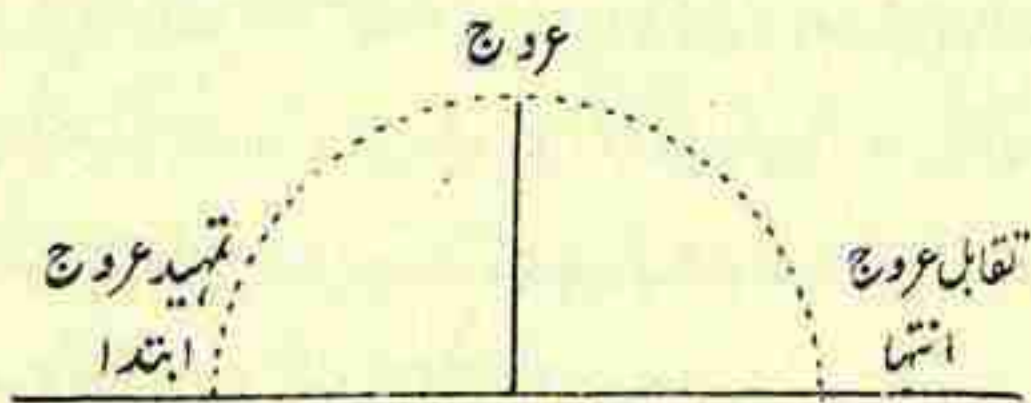
جدید ڈرامے کی ایک اہم خصوصیت واقعیت بھی ہے۔ عصر جدید کے ڈراما نگار زندگی کے مسئلوں سے بحث کرتے ہیں اور اس کی سچی تصویر کھینچتے ہیں۔ عصر جدید کو مثالی

دنیا، سحر اور جادو معجزہ و دعا و بد دعا اور تقدیر کی دنیا سے کوئی دلچسپی نہیں رہی ہمارے پیش نظر صرف انسان ہے اور اس کی کمزوریاں اور استواریاں۔

غرض ڈراما کی یہ خصوصیات ہیں کہ اس میں کشاکش، تصادم، انتظار اور ذخیرہ کن ڈرامائی مواقع ضرور پائے جانے چاہئیں۔ انتظار سے مراد یہ ہے کہ تضاد کی کشاکش کے نتیجہ کا انتظار دلچسپی کی حد تک قائم رکھا جائے اور جب کوئی نتیجہ پیدا ہو تو موثر طور پر ہو۔

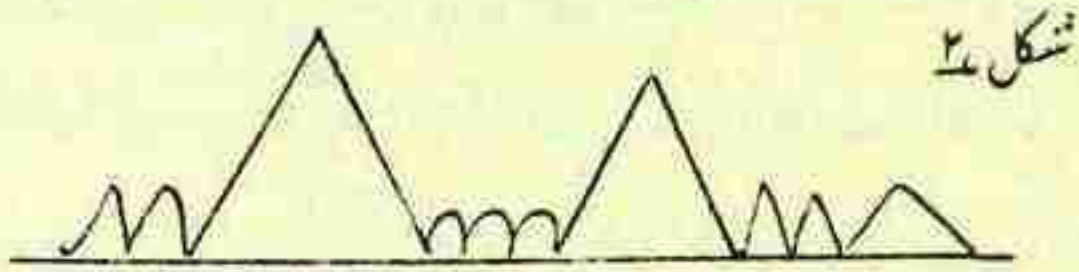
عروج و تقابل عروج :۔

ڈراما اپنی تعمیر کے لحاظ سے نہایت ہی منفرد فن ہے۔ تعمیر کا ہر پہلو ایک خاص صورت رکھتا ہے۔ وحدت اثر کے لحاظ سے ڈراما مختصر افسانوں سے ملتا جلتا ہے لیکن یہ اثر خیزی عمل کے ذریعے پیدا کی جاتی ہے اور ڈراما کے کردار افسانہ کے کردار کی نسبت زیادہ منفرد اور مشخص ہوتے ہیں۔ ڈراما کے برخلاف ناول میں وحدت اثر نہیں بلکہ کثرت اثر ہوتی ہے نیز ناول میں تجزیۂ نفس کرتے ہوئے بال کی کھال نکالی جاتی ہے۔

ڈراما میں وحدت اثر پیدا کرنے کے خیال سے اس کی اٹھان بھی خاص طرح سے ہوتی ہے۔ اپنی شکل میں ڈراما ایک محراب سے ملتا جلتا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

شکل نمبر ۱

محراب کا سب سے بلند ترین مقام "عروج" کہلاتا ہے۔ ڈراما کے واقعات کشمکش پیدا کرتے ہوئے بلند ہوتے جاتے ہیں اور آخرکار ایک ایسا نازک مقام آتا ہے جہاں پر

کشمکش، حیرت، انتظار اور تصادم اپنی انتہائی حالت کو پہنچ جاتے ہیں "عروج" ہیرو کی زندگی کی بہت ہی اہم ساعت ہے۔ المیہ اور طربیہ کا فیصلہ اسی مقام پر ہوتا ہے۔ کسی ایک بات کے ہونے یا نہ ہونے پر، کامیابی یا ناکامی منحصر ہے۔ ملاحظہ ہو میکبتھ میں منظر قتل، اور گالزوردی کے "اسکن گیم" میں نیلام والا منظر۔ ڈراما میں یہ وحدت تعمیر نمایاں ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ناول میں وحدت تعمیر کا رنگ نہیں ہوتا۔ ڈراما میں واقعات کی کشمکش نہایت ہی فن کارانہ طریقے سے عروج تک پہنچائی جاتی ہے۔ عروج سے پہلے ضبط کی ضرورت ہوتی ہے اور عروج کے بعد بھی ضبط و نظم کی حاجت ہوتی ہے تاکہ واقعات سلسلے سے اپنی منطقی انتہا تک پہنچیں۔ "عروج" کے بعد بھی کشمکش قائم رہتی ہے۔ لیکن انجام دور سے اپنی جھلک دکھانے لگتا ہے۔

ناول کے ماجرا میں الجھاوے پر الجھاوا پیدا کیا جاتا ہے اور عروج سے مشابہ مقامات کثرت سے پیدا ہوتے ہیں۔ ناول کی اٹھان میں یکسانیت نہیں ہوتی، اور واقعات کی انتہا تک پہنچنے میں بھی یکسانیت نہیں پائی جاتی۔ ملاحظہ ہو۔

شکل ۲

سنسکرت ڈراما کے چڑھاؤ اتار کی منزلیں حسب ذیل ہوتی ہیں۔

(۱) آرمبھ یعنی ابتدا (۲) تین یعنی ترقی (۳) پرلیاشا یعنی اُمید کامیابی (۴) نیئے تاسی یعنی مزاحمتوں کے رفع ہونے کے بعد کامیابی کا تیقن ہونا (۵) پھلاگم یعنی حصول مرام۔ یہ طربیہ منزلیں ہیں، تو گویا "پرلیاشا" طربیہ کا "عروج" ہے۔

سنسکرت ڈراما میں بھی وحدتِ اثر کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ لہٰذا تعمیر بھی اسی

مناسبت سے ہوتی ہے۔ ان ڈراموں میں ہمیشہ ایک ہی رس (جذبہ) ہوتا ہے ہر چند کہ سنسکرت ڈرامے طرز تعمیر میں یورپ کے ڈراموں سے کچھ مختلف ضرور ہوتے ہیں، لیکن اصل الاصول ایک ہی ہے۔

روسی ڈرامے یورپ کے اور ملکوں کے ڈرامے سے مختلف ہوتے ہیں۔ انیسویں صدی میں اوس تردوف سکی اور اس کے بعد چیخوف نے ایک خاص طرز کی بنیاد ڈالی۔

پروفیسر محمد مجیب صاحب (جامعہ ملیہ) فرماتے ہیں:-

"یورپی ڈراما نویسوں کو جو معیار یونانی مصنفوں سے ورثے میں ملا ہے اس میں زندگی کی کشمکش ڈراما کا موضوع مانی گئی ہے۔ اور اسی کو مد نظر رکھ کر ڈرامے کے پلاٹ کا انتخاب کیا جاتا ہے.... فنی نقطہ نظر سے بڑی بات یہ ہے کہ ڈرامے میں جو کشمکش دکھائی جائے وہ زندگی میں موجود ہو۔ ڈراما کی خاطر پیدا نہ کی جائے.... یونانی اصول کے مطابق ڈراما نویس کو اپنا مطلب ادا کرنے کے لئے واقعات کا ایک مکمل مجموعہ تیار کرنا چاہیئے.... اس کے برخلاف وہ طرز جو اوس تردوف سکی اور اس کے بعد چیخوف نے اختیار کیا۔ اس میں کشمکش نام کو بھی نہیں۔ ڈراما کیفیتوں کا مجموعہ ہے ہو بھی جائے واقعات کا مکمل مجموعہ نہیں ہوتا اور وہ اس طرح نامکمل چھوڑا جاتا ہے کہ ناظرین جو کچھ اسٹیج پر دیکھیں اُس سے بہت زیادہ اُن کا تخیل ڈرامے سے متاثر ہو کر انھیں دکھائے اور فنی رسموں نے زندگی اور ڈراما کے درمیان جو فرق پیدا کیا ہے وہ مٹ جائے۔"

پروفیسر سید وقار عظیم

اکبر الٰہ آبادی — ایک غزل گو

اکبر کو لوگ عام طور سے غزل گو نہیں بلکہ ظریف شاعر کی حیثیت سے جانتے اور پہچانتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ گو تذکرہ نویسوں اور نقادوں نے ان کی غزل پر تفصیل و توضیح سے اظہارِ خیال اور دوسرے نام ور ہم عصروں کی محفل میں انھیں بھی اس مقام پر جگہ دی ہے جو اُن کے رتبے اور بزرگی کے شایانِ شان ہے لیکن لوگوں نے اب بھی اکبر اور غزل کے رشتے کو اجنبیت، غیریت اور بیگانگی کی نظر سے دیکھنے کی عادت نہیں چھوڑی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ غزل کے ساتھ اکبر کا تعلق بڑی قریبی یگانگت کا ہے اور یگانگت کے اس رشتے میں قدامت پسندی کے سارے رسوم اور روایت پرستی کے سارے قیود اس طرح موجود ہیں کہ اکبر کے ہم عصروں میں سے کسی اور کے یہاں نہیں ملتے۔ اکبر کی پرورش ایسے ماحول میں ہوئی جس کا تہذیبی مزاج غزل اور غزل کی پیدا کی ہوئی روایت کے رنگ میں ڈوبا اور رچا ہوا تھا۔ گھر پر فارسی اور اُردو کے اساتذہ کے دیوانوں کے مطالعہ کے علاوہ ایسی مجلسی زندگی سے سابقہ رہا جس کا ہر گوشہ شعر و شاعری کے نغموں کی جھنکار سے گونج رہا ہو، گھر کے باہر شب و روز (اور خصوصاً طرحی) مشاعروں کی محفلیں اور ان محفلوں میں اساتذہ کی ہنرمندیوں

کے معرکے، اُستادی شاگردی کے تعلق کے جملہ آداب کی پوری پابندی، زمانے کے مذاق کے مطابق مشق سخن اور تربیت و اصلاح کا اہتمام و احترام۔ مختصر یہ کہ غزل ہمارے معاشرے میں جن تہذیبی اور فنی رسوم و قیود کی پابندی کے ساتھ کہی جاتی ہے اور جس کی بنا پر ایک طرف غزل اور غزل گو کے درمیان اور دوسری طرف غزل گو اور اس کے تہذیبی ماحول کے درمیان رچی ہوئی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے وہ سب اس وقت اکبر کے گرد و پیش موجود تھے جب انھوں نے غزل کہنی شروع کی اور اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کی غزل موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے روایت و قدامت کا وہ نمونہ پیش کرتی ہے جس کا نام و نشان مومن اور غالب اور پھر حالی اور داغ کی غزلوں تک پہنچتے پہنچتے مٹ چکا ہے۔ اکبر کی غزل نے سارے بھولے ہوئے مضامین اور ان مضامین کے ادا کرنے کے اسالیب کو ایک بار پھر زندہ کیا اور غزل کی محفل ایک بار پھر قدامت اور قدامت کی آغوش میں پرورش پانے والی روایت کے چراغوں سے جگمگا اٹھی۔ اس غزل میں (خصوصیت سے اکبر کی شاعری کے ابتدائی دو دوروں کی غزل میں) حسن و عشق، حکمت و اخلاق، تصوف و معرفت کی دنیا سے تعلق رکھنے والے ہر قابل تصوّر مضمون کو۔ اُن تمام شاعرانہ تشبیہوں، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور علامتوں کے ذریعے اور ان تمام روایتی اور ترکیبوں کی مدد سے شعر کے سانچے میں ڈھالا گیا ہے جو تین صدی سے غزل کے دامن سے بندھے چلے آرہے تھے۔ مثال کے طور پر چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

وہ تو موسیٰ ہوا جو طالب دیدار ہوا
پھر وہ کیا ہوگا کہ جس نے تمہیں دیکھا ہوگا

قیس کا ذکر مری شان جنوں کے آگے
اگلے وقتوں کا کوئی بادیہ پیما ہوگا

وہ شناور ہوں جو ہر موج کو ساحل سمجھا　　وہ مسافر ہوں جو ہر گام کو منزل سمجھا

بس یہی دولت مجھے دی تمنے اے عمر دراز　　سینہ اک گنجینۂ داغِ عزیزاں ہوگیا

ہمسرِ اُس طرۂ مشکیں کی نہیں کوئی بلا　　کوئی فتنہ نہیں اس نرگسِ جادو کی طرح

دلِ مایوس میں وہ شورشیں برپا نہیں ہوتیں　　اُمیدیں اسقدر ٹوٹیں کہ اب پیدا نہیں ہوتیں

بڑھا کر آرزو اتنا گھٹایا عشق نے مجھ کو　　کہ کانٹا رہ گیا میں اپنے گلزارِ تمنّا کا

امانت عشق کی بعد اپنے کیا جانے ملے کس کو
نہیں معلوم جائے کس کے سر یہ دردِ سر اپنا
کہیں دیکھا نہ ہستی و عدم کا اشتراک ایسا
جہاں میں مثل رکھتی ہی نہیں اُن کی کمر اپنا
حباب آسا اٹھایا بحرِ ہستی میں جو سر اپنا
بنایا بس وہیں موجِ فنا نے ہم سفر اپنا
نزاکت کے اثر سے شعر میں بھی بند ھ نہیں سکتا
بچا جاتا ہے پہلو مجھ سے مضمونِ کمر اپنا

تصوّر اُن کے عارض کا زبس رنگین و نازک تھا
پری بن کر ہمارے شیشۂ دل میں اُتر آیا
گیا تھا ہو کے رخصت صورتِ تسکین دل مجھ سے
بہ رنگِ ہوش واں سے پھر کے اپنا نامہ بر آیا

تجربے کے بعد نسخے سے کٹا آخر گلاب
نکلنے میں تیرے عارض کا پسینا ہی پڑا

نزع میں آئی تجلّی روئے جاناں کی نظر
زہر سمجھے تھے جسے وہ شربتِ دیدار تھا

فطرت میں سلسلہ ہے کمال و زوال کا
گھٹتا ہے بدر کا تو ہے بڑھنا ہلال کا

اُلفتِ گیسو نے آخر دی مرے دل کو شکست
ہائے کیا انول شیشہ تھا مگر بال آگیا

زلف نے پرتوِ دین نام کو رہنے نہ دیا
آخر اس لام نے اسلام کو رہنے نہ دیا

اُن کی صورت دیکھ کر آنے لگی یادِ خدا
نورِ رُخ اُن کا چراغِ راہِ عرفاں ہو گیا

اس توقع پر کہ تیرے پیرہن میں صرف ہو
ماہِ نو بھی چرخ پر شکلِ گریباں ہو گیا

یہ سب شعر کسی نہ کسی لحاظ سے غزل کی اس قدیم روش کے مظہر اور ترجمان ہیں جسے اکبر کے عہد میں بھی فرسودہ سمجھا جانے لگا تھا، لیکن اکبر اس طرح کی غزلیں جس انہماک اور اہتمام اور ذوق و شوق سے کہتے ہیں اس سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ وہ بحیثیت غزل گو کے غزل کی قدیم روایات کی پابندی و پیروی اپنا فنی منصب جانتے ہیں اور اس روایت کو، اس کے جملہ متعلقات کے ساتھ، خواہ وہ زمانے کی نظر میں کتنے ہی مذموم اور مردود ہوں، قبول کرتے، اسے محبوب جانتے اور اسے زندہ رکھ کر خوش ہوتے ہیں۔ اس معاشرت اور تہذیب کے اخلاق اور دینی عقائد سے اکبر کو جو قلبی تعلق ہے وہ انھیں غزل کی اس فرسودہ روایت کا پرستار بناتا ہے اور بہ حیثیت غزل گو کے اکبر کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے غزل گوئی کے ایک ایسے دور میں جب غزل کی فنی روایت کے خلاف آوازیں اٹھنی شروع ہو گئی تھیں اور جب غزل کے مزاج میں انقلابی تبدیلیاں پیدا ہونی شروع ہو گئی تھیں غزل کی قدامت کو اس کے سارے ظاہری اور باطنی عیبوں کے ساتھ زندہ رکھا۔ لیکن حقیقت میں اکبر کی عظمت کے دو پہلو اور بھی ہیں ایک یہ کہ اس قدیم روایت کے پرستار ہو کر اور اس قدیم روایت کے عیبوں کو عزیز رکھ کر بھی انھوں نے ایسے شعر کہے ہیں جو اپنے شاعرانہ حسن و نزاکت کی بنا پر اچھے سے اچھے غزل گو شاعر کے لئے سرمایۂ افتخار بن سکتے ہیں اور دوسرے یہ کہ انھوں نے غزل میں نئے مضامین اور نئے اسالیب کا اضافہ کر کے اس روش میں ایک ایسا انقلاب پیدا کیا کہ اس کا مزاج ہی بدل گیا اور غزل کے اس نئے رنگ نے غزل کے فنی امکانات میں وہ وسعت، فراخی اور کشادگی پیدا کر دی جس کا تصور غالب کی غزل کے بعد پیدا ہی نہیں ہوتا تھا۔ اکبر کے اس نئے رنگ کو دیکھ کر غزل کے شیدائیوں کے لئے یہ حکم

لگانا آسان ہو گیا کہ غزل کے مضامین اور اس کے اظہار کے اسالیب کی کوئی حد نہیں اور روایت کی بے شمار قیدیوں میں جکڑی ہوئی ہونے کے باوجود یہ صنف آزاد ہے۔ اسمیں ہر بات کہی جا سکتی ہے اور نہ جانے کس کس طرح کہی جا سکتی ہے، بشرطیکہ بات کہنے والا (یعنی غزل گو) غزل کا صحیح مزاج داں ہو۔ اکبرؔ کی قدامت پرستی نے انہیں غزل کا صحیح مزاج داں بنایا اور ان کی انقلاب پسندی نے اس قدیم صنف کے مزاج کے ایسے ایسے رخوں سے پردہ اٹھایا جو اب تک نظروں سے پوشیدہ تھے۔ یہ رخ خیال کے بھی ہیں اور بیان کے بھی۔ پہلے چند شعر ایسے ملاحظہ فرمایئے جن کا تعلق اکبرؔ کی عظمت کے اس پہلو سے ہے جس کی بدولت غزل میں خیال اور بیان کے حُسن، نزاکت اور لطافت کے بے شمار نقش نمایاں ہوئے یہ شعر اکبرؔ کے رنگِ تغزل کے چند نمونے ہیں:۔

ہوش بھی بار ہے طبیعت پر　　　کیا کہوں حال ناتوانی کا

روشن دلِ عارف سے فزوں ہے بدن انکا　　　رنگین ہے طبیعت کی طرح پیرہن انکا
محروم ہی رہ جاتی ہے آغوشِ تمنا　　　شرم آکے چرا لیتی ہے سارا بدن ان کا

اب کہاں اگلے سے وہ راز و نیاز　　　مل گئے، صاحب سلامت ہو گئی

خود سمجھتا ہوں کہ رونے سے بھلا کیا حاصل　　　پر کروں کیا یو نہیں تسکین ذرا ہوتی ہے

خدا پناہ میں رکھے کشاکشِ غم سے　　　اسی سے تارِ نفس جلد ٹوٹ جاتا ہے

کیا پوچھتے ہو مجھ سے کہ میں خوش ہوں یا ملول
یہ بات منحصر ہے تمہاری نگاہ پر

شیخ جی آپ کو اللہ سلامت رکھے
آپ کا دم بھی غنیمت ہے مسلمانوں میں

منہ ہم کو لگاتا ہی نہیں وہ بتِ کافر
کہتا ہے یہ اللہ سے انکار تو کر لیں
سو جان سے ہو جاؤں گا راضی میں سزا پر
پہلے وہ مجھے اپنا گنہ گار تو کر لیں

ہے خطا میری جو نکلے مُنہ سے لفظ آرزو
آنکھ سے نکلے محبت کی نظر تو کیا کروں

اکبر ہنوز ان سے ہے اُمیدوارِ لطف
بدلی ہوئی نگاہ کو پہچانتا نہیں

میں نے دیکھی ہیں غزالوں کی بہت چالاکیاں
ہائے اُن آنکھوں کی سی ان میں کہاں بیباکیاں

جستجو ہی میں وہ لذت ہے کہ اللہ اللہ
کیوں میں پوچھوں وہ دلآرام ملیگا کہ نہیں

یا رب ایسا کوئی بُت خانہ عطا کر جس میں
ایسی گذرے کہ تصور بھی گنہ گار نہ ہو

جنابِ شیخ پھر آخر بسر کروں کیوں کر
جدھر اُٹھاتا ہوں آنکھیں اُدھر معاذ اللہ

جلوۂ گُل نے چمن میں مجھے بے چین کیا　　　دل ہی جاتے ہیں تری یاد دلانے والے

نگاہِ نازِ بتاں پر نثار دل کو کیا　　　زمانہ دیکھ کے دشمن سے دوستی کرلی

زلف میں دل کی گرفتاری بُری　　　سب مرض اچھے یہ بیماری بُری
ہوش سے عاشق کو بچنا چاہیئے　　　راہِ دل میں یہ گراں باری بُری

اس اک گناہ کو منظور کیجئے تو مجھے　　　تمام اور گناہوں سے اجتناب رہے

پاس خاطر تھا اگر تو رنج کیوں ہم کو دیئے　　　اب عبث ہے اسکی پرسش، دل بھلا آباد دیئے

چمکا ترا جمال جو محفل میں وقتِ شام　　　پروانہ بے قرار ہوا شمع جل گئی

سراپا اک نگاہِ شرمگیں ہے وہ پری پیکر　　　کجا آنکھیں اُٹھانا آپ وہ مشکل سے اُٹھتا ہے

تغزل کے ان شعروں میں دلیؔ سے داغؔ امیرؔ اور اسیرؔ کے عہد تک کے مختلف شاعروں کا رنگ بھی ہے اور اس رنگ میں اکبرؔ کے تجربے اور احساس کا رنگ بھی شامل ہے اور یوں تغزل کی قدیم روایت میں جا بجا ایک انفرادی شان بھی پیدا ہوئی ہے، لیکن اس انفرادی شان کا مظہر حقیقت میں ان کی غزل کا وہ پہلو ہے جسمیں اکبر نے، اپنے عہد کے سیاسی، معاشرتی اور اخلاقی مزاج کو غزل کے سانچے میں ڈھالا ہے

اور غزل کے پرانے خیالات کو نئے ماحول کے پس منظر میں پیش کرنے کے علاوہ اس میں ایسے خیالات کو جگہ دی ہے جو بظاہر غزل کے خیالات نہیں معلوم ہوتے لیکن اکبرؔ نے ایک طرف غزل کے مزاج کی بنیادی خصوصیتوں کو اپنے سامنے رکھ کر اور دوسری طرف نئے خیالات یا نئی طرح کے خیالات کے لئے اظہار کا ایک نیا اسلوب اختیار کر کے اس "بدعت" کو فن کا نازک مقام دلایا ہے اور یوں اکبرؔ کی غزل مضامین کی وسعت اور تنوع کے اعتبار سے اور اس کے ساتھ بیان کی جدت اور معنویت کے نقطۂ نظر سے ایک نئی غزل کی پیش رو بنی۔ اکبر کے اس نئے رنگِ غزل کی ایک خصوصیت تو اس کے تجربے کی سچائی ہے اور دوسرے احساس کا خلوص۔ اکبرؔ نے اپنی اس نئی غزل کا پورا موضوع اپنے معاشرے سے لیا اور اسے ماضی کی روایت میں سمو کر اس طرح غزل کے سانچے میں ڈھالا کہ موضوع اپنے نئے پن کے باوجود اور بظاہر غزل کا موضوع نہ معلوم ہونے کے باوجود بیگانہ اور غیر نہیں معلوم ہوتا۔ اکبرؔ کی غزل کے ایسے اشعار کو جن کی تعداد ان اشعار کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے جن کا ذکر اب تک ہو رہا ہے، مضامین اور مضامین کے بیان و اظہار کے گوناگوں اسالیب کے اعتبار سے تقسیم کرنے کے بجائے کچھ ایسے اشعار پیش کرنے پر اکتفا کرتا ہوں جو اکبرؔ کے فن کی اس نمایاں اور انفرادی خصوصیت کے مظہر ہیں جس کا ذکر میں اس وقت کر رہا ہوں۔

بتوں کے پہلے بندے تھے دل کے اب ہوئے خادم   ہمیں ہر عہد میں مشکل رہا ہے باخدا ہونا

پردا توڑا آپ نے اس بت کو آیا کر دیا   خود پری تھی اب اسے پریوں کا سایہ کر دیا

ہر رنگ میں ہیں پاتے بندے خدا کی روزی — ہے پنیڈ تو پھر کیا انگریز ہے تو پھر کیا
منزل وہی ہے جس کو نبیوں نے ہے بنایا — اسٹیم ہے تو پھر کیا ہمیز ہے تو پھر کیا

مے خانۂ رفارم کی چکنی زمین پر — واعظ کا خاندان بھی آخر پھسل گیا

نہ کرو صاحب نسب ناز، وہ وقت آیا ہے — بے اثر ہوگی شرافت مال دیکھا جائے گا

اس کو جلا کر ہی رہا اور یہ خدا تک پہونچا — دلِ پُرسوز جو ہاتھ آئے تو انجن کیسا

مری تقریر کا اس پر کچھ قابو نہیں چلتا — جہاں بندوق چلتی ہے وہاں جادو نہیں چلتا

قتل سے پہلے ہے کلوروفارم — شکر ہے ان کی مہربانی کا

ہر تعلق مرا سرمایہ ہے اک ناول کا — میری ہر رات سے ہے ایک کہانی پیدا

وہی پریاں ہیں اب بھی راجہ اندر کے اکھاڑے میں — مگر شہزادۂ گلفام پر شیدا نہیں ہوتیں

سانس لیتے ہوئے بھی ڈرتا ہوں — یہ نہ سمجھیں کہ آہ کرتا ہوں

اتنی آزادی بھی غنیمت ہے — سانس لیتا ہوں بات کرتا ہوں

شیخ صاحب خدا سے ڈرتے ہیں — میں تو انگریز ہی سے ڈرتا ہوں

ہیں کلکٹر نزع میں عملے کھڑے ہیں دم بخود — جب خدا ہی ہو گیا حاضر تو ناظر کیا کریں

فتنہ اُن آنکھوں سے اُٹھا تو مچی واہ کی دھوم — سچ یہ ہے صاحبِ اقبال کی ہر بات اچھی

کیا ذوقِ عبادت ہو اُن کو جو مس کے لبوں کے شیدا ہیں — حلوائے بہشتی ایک طرف ہوٹل کی مٹھائی ایک طرف

علم دیں مفقود ہے گم ہے صراطِ مستقیم — خضرِ رہ بنتا ہے ہر غولِ بیاباں ان دنوں
اپنے اُشتر کو یہ کیا لے جائے گا سوئے حجاز — مست خود ہے بینڈ کی گت پر حُدی خواں ان دنوں

مفر نہیں ہے ہمیں خانقاہِ سیّد سے — قفس میں ہیں تو اس اَڈے کو چھوڑ جائیں کہاں

فریادی کے کاش طریقے ہوں منضبط — یک لخت ظلم کی بھی تو وہ ٹھانتا نہیں

خط میں کیا لکھا ہے قاصد کو خبر کیا اس کی — پوچھتا ہے مجھے انعام ملے گا کہ نہیں

حرم والوں سے کیا نسبت بھلا ہم اہلِ ہوٹل کو وہاں قرآن اترا ہے یہاں انگریز اترے ہیں

برباد و منتشر بھی ہو گے اسی ہوا سے کس زعم میں اٹھے ہو تن کر تم اے بگولو

کھل گیا مصحفِ رخسارِ بتانِ مغرب ہو گئے شیخ بھی حاضر نئی تفسیر کے ساتھ

اس تماشا گہہ ہستی میں مجھے حیرت ہے اک نیا فلسفہ ہو جاتا ہے ہر سین کے ساتھ

شیخ ڈرتے ہیں کہیں دم نہ نکل جائے مرا اُنس اس وجہ سے کم رکھتے ہیں یاسین کے ساتھ

حسنِ مِس پر کر نظر مذہب اگر جاتا ہے جائے قدرداں کو نرخ کی کیا بحث اکبرؔ مال دیکھ

مزاجِ شریف اُن میں باقی نہیں ہے تو کیا منھ سے الحمد للہ نکلے

مرید دہر ہوئے وضعِ مغربی کر لی نئے جنم کی تمنّا میں خودکشی کر لی
جو حسنِ بت کی جگہ حکمِ مس ہوا قائم تو عشق چھوڑ کے ہم نے بھی نوکری کر لی

اکبرؔ مریض ہے تو دعا بھی اُسے سکھاؤ ایسا نہ ہو کہ صرف دوا کا ہی ہو رہے

میں تو انجن کی گلے بازی کا قائل ہو گیا　　رہ گئے نغمے حُدی خوانوں کے ایسی تان لی

خوشی کیا ہو جو میری بات وہ بت مان جاتا ہے　　مزا تو بے حد آتا ہے مگر ایمان جاتا ہے

بنوں کونسل میں اسپیکر تو رخصت قرأت میری　　کروں کیا ممبری جاتی ہے یا قرآن جاتا ہے

عقبےٰ کی باز پرس کا جاتا رہا خیال　　دنیا کی لذتوں میں طبیعت بہل گئی

ان اشعار میں سے اکثر ایسے ہیں جن میں اکبرؔ نے ایسے خیالات کو موضوع بنایا ہے جو ایک خاص عہد کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے پیدا کئے ہوئے ہیں۔ ان خیالات کے اظہار کے لئے ایک طرف تو اکبرؔ نے ایسے الفاظ کو علامت، اشارے اور اصطلاح کی صورت دی ہے جو بدلے ہوئے زمانے کے مزاج کی عکاسی و ترجمانی کرتے ہیں اور دوسری طرف ان الفاظ کے لئے ایک ایسی فضا تیار کی ہے کہ ان کے لغوی مفہوم سے بہت آگے بڑھ کر ایک ایسی حقیقت کے مظہر بن جائیں جسے شاعر کے مشاہدے اور احساس نے شعر کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ اکبرؔ نے ان سیدھے سادے الفاظ کے ساتھ ایسے تصورات وابستہ کر دیئے ہیں کہ جب وہ شعر میں آتے ہیں تو بعض واضح خیالی پیکر اپنے ساتھ لاتے ہیں، ان اشعار میں سے بظاہر ایسے بھی ہیں جن میں شاعر نے وہی بات کہی ہے جو اس سے پہلے بھی غزل کے شعروں میں کہی جاتی رہی ہے لیکن غور سے دیکھا جائے، تو یہ بظاہر پرانی بات ماحول اور زمانے کے فرق اور بیان کے اسلوب اور انداز کے فرق سے بالکل نئی بن گئی ہے اور اس میں زندگی

کے بدلے ہوئے طریقوں پر ایسی تیکھی طنز ہے جو کسی صاحب بصیرت ہی کو زیب دیتی ہے
اکبر نے اپنی غزل کے ذریعے (اصلاحی خدمت کے علاوہ) بہ یک وقت کئی خدمتیں انجام
دی ہیں۔ انھوں نے بہت سے نئے الفاظ کو غزل کی زبان کا جزو بنا کر اسلوبِ اظہار
میں وسعت پیدا کی۔ انہوں نے پُرانے الفاظ اور اصطلاحوں کے مفہوم میں معنی کی نئی
وسعتیں اور گہرائیاں پیدا کیں۔ انھوں نے غزل میں ایسے مضامین داخل کئے جنہیں اب
تک غزل کے دائرے سے خارج سمجھا جاتا تھا اور سب سے بڑی بات یہ کہ انھوں نے
غزل کو بھی معاشرتی اصلاح کا ایک مؤثر ذریعہ بنا کر اس کے لئے ایک نئے رجحان کے
دروازے کھولے اور غزل میں پہلی مرتبہ نظم کی شان پیدا ہوئی۔ اور لطف یہ کہ یہ سب کچھ
اس طرح کیا کہ غزل کے نام کے ساتھ حسن لطافت کا جو تصور وابستہ ہے اس میں کہیں
کمی نہیں آئی۔ غزل کو اکبر نے ایک نئے مزاج سے آشنا کیا۔ لیکن اس طرح کہ غزل کی
نزاکتِ طبع میں فرق نہ آیا۔ وہ ہماری سیاسی اور معاشرتی زندگی کے ایک بے حد اہم
عہد کے تقاضوں کی مکمل ترجمان ہوتے ہوئے بھی غزل ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی

تنقید کیا ہے؟

تنقید کیا ہے؟ —— ادب کے ساتھ اس کا کیا تعلق ہے؟ —— ادبی تنقید کس کو کہتے ہیں؟ —— اس کی ضرورت اور اہمیت کیا ہے؟ —— صحیح تنقید کیسے پیدا ہوتی ہے، اور کون سے حالات اس کو پیدا کرتے ہیں؟ —— اس کی بنیادی مقتضیات کیا ہیں؟ —— نظریاتی تنقید سے کیا مراد ہے؟ —— عملی تنقید کا کیا مفہوم ہے؟ —— اعلیٰ درجہ کی تنقید کیسے وجود میں آتی ہے؟

یہ اور اسی قسم کے ان گنت سوالات ہیں جن سے ادب اور تنقید سے دلچسپی لینے والوں کو دوچار ہونا پڑتا ہے۔ خاصا وقت وہ ان گتھیوں کو سلجھانے میں صرف کرتے ہیں لیکن باوجود مسلسل تلاش و جستجو کے بیشتر کے ذہنوں میں ایک الجھن سی باقی رہتی ہے، وہ کسی خاص نتیجے تک نہیں پہونچ پاتے اور یوں تنقید ان کے لیے ایک خواب پریشان بن کر رہ جاتی ہے۔

اس کا اصل سبب تو یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں مختلف لوگوں نے مختلف بلکہ متضاد باتیں کہی ہیں۔ عالموں اور فلسفیوں کا ذکر ہی کیا ہے کہ انھوں نے تو

خوب خوب اس پر مشقِ ستم کی ہے۔ خود ادبی تنقید کے علم برداروں نے اس کو اپنے مختلف اور متضاد نظریات سے ایک عجیب وغریب چیز بنا دیا ہے۔ چنانچہ جب ادب سے دلچسپی لینے والا تنقید کی دنیا میں داخل ہوتا ہے تو اس کو بھانت بھانت کی آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اور وہ ان آوازوں کو سن کر کچھ سہم سا جاتا ہے۔ اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا کرے، کس کی بات مانے، کس کو صحیح سمجھے اور کس کو غلط سمجھ کر نظر انداز کر دے۔ غرض وہ ایک عجیب کشمکش میں پھنس جاتا ہے اور اس پر ایک عجیب گھبراہٹ سی طاری ہو جاتی ہے۔ وہ تنقید کے خیال سے ڈرنے لگتا ہے۔ وہ اس کو عجیب وغریب خیالات کا انبار نظر آنے لگتی ہے۔ اسی لئے وہ ادب سے دلچسپی لیتے ہوئے بھی تنقید سے دور بھاگتا ہے۔ باوجود کوشش کے وہ اس سے لگاؤ پیدا نہیں کر پاتا۔ چنانچہ تنقید ایک خاص طبقے کی چیز ہو کر رہ جاتی ہے۔ صرف مٹھی بھر لوگ اس سے دلچسپی لیتے ہیں۔ ان کا مقصد بحث ومباحثہ ہوتا ہے اور اس طرح وہ صرف اپنے لئے ذہنی دلچسپی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔ تنقید اُن کی تعبیروں سے خوابِ پریشان بن جاتی ہے اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ ادب سے دلچسپی لینے والے تو بے شمار ملتے ہیں۔ لیکن تنقید کو ادب کی ایک شاخ اور شعبہ سمجھتے ہوئے بھی لوگ اس سے خاطر خواہ رغبت نہیں رکھتے۔ برخلاف اس کے اس سے بدکتے اور کتراتے ہیں۔ چنانچہ ادب کی دنیا میں ایسے لوگوں کی فراوانی ہے جو ناول شوق سے پڑھتے ہیں۔ جن کو افسانے پڑھنے میں مزہ آتا ہے اور جو شاعری پر سر دھنتے ہیں۔ لیکن تنقید سے دلچسپی اور متاثر ہونے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ بات یہ ہے کہ تنقید کا خیال ہی ان کے سامنے ایک خشک اور چٹیل میدان کو لا کر کھڑا کر دیتا ہے۔ اس صنف میں انہیں ادبیت نظر نہیں آتی۔ اس کے ساتھ تو انھیں سائنس اور فلسفے کا

خیال آتا ہے اور وہ اس کے بارے میں طرح طرح کی غلط فہمیوں کا شکار ہو کر نہ جانے کیا کیا تصورات قائم کر لیتے ہیں۔

یہ صورتِ حال ادب اور تنقید دونوں کے لئے کوئی اچھی صورت نہیں ہے۔ کیونکہ اس سے ادب کی صحیح فضا پیدا نہیں ہوتی اور اس فضا کو پیدا کرنے کے لئے تنقید کو جو کام کرنا چاہئے، وہ اس سے بڑی حد تک محروم ہو جاتی ہے۔ تنقید کا کام تو اسی وقت شروع ہو سکتا ہے جب لوگوں کو اس سے دلچسپی ہو اور وہ اس کو ادب کی ایک کارآمد صنف سمجھتے ہوں۔ جب تک تنقید کے بارے میں غلط فہمیاں دور نہ ہوں گی۔ اور اس کا صحیح تصوّر عام نہ ہوگا اس وقت تک نہ تو لوگ اس سے خاطر خواہ دلچسپی ہی لیں گے اور نہ اس کو ادب کی ایک کارآمد صنف ہی سمجھا جائے گا۔ ایسی صورت میں نہ تو وہ ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کی خدمت انجام دے سکتی ہے اور نہ اس سے مسرور و محظوظ ہونے کے خیال کو عام کر سکتی ہے۔ حالانکہ یہی وہ بنیادی باتیں ہیں جن کی بدولت تنقید کو ایک بلند منصب پر پہونچنا نصیب ہوتا ہے۔ لیکن جب کسی ماحول میں تنقید سے دلچسپی باقی نہیں رہتی تو صحیح ادبی فضا کا پیدا ہونا مشکل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ لوگ ایسے ماحول میں ادب کو سمجھنے اور اس سے محظوظ و مسرور ہونے کی صلاحیت سے بیگانہ ہو جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تنقید بھی اپنا اثر کھو دیتی ہے۔ اور اُسے خود اپنے آپ سے بیگانہ ہونا پڑتا ہے۔ ایسے ماحول میں نہ تو ادب ہی باقی رہتا ہے اور نہ تنقید!

ایک تندرست ادبی ماحول کو پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ تنقید سے دلچسپی عام ہو لوگ اس کے مقصد کو جانیں اور منصب کو صحیح طور پر پہچانیں لیکن یہ اُسی وقت ممکن ہو سکتا ہے۔ جب اس کو ایک عجیب چیز سمجھنے کے بجائے ایک

صحت مند انسان کے فطری ردِ عمل کا اظہار سمجھا جائے۔ اگر ایسا ہو تو اس میں ایک انسان کے دل کی دھڑکنوں کا نغمہ سنائی دیتا ہے۔

اس کے اصول و نظریات اور اقدار و معیار اس ردِ عمل میں ضرور نمایاں نظر آتے ہیں۔ تنقید بنیادی طور پر انسان کا ایک فطری ردِ عمل ہے۔ وہ کسی شعوری کوشش سے پیدا نہیں ہوتی۔ جس ردِ عمل کے نتیجے میں تنقید کا وجود ہوتا ہے اس کی حیثیت ویسی ہی ہوتی ہے جیسے کوئی بہتے ہوئے پانی میں پتھر پھینکے اور اس کی وجہ سے پانی میں یکایک ان گنت لہریں اٹھیں اور تھوڑی دیر کے لئے ایک ہیجان اور اور ہنگامہ سا برپا ہو جائے۔ تنقید کا عمل بنیادی طور پر کچھ اس قسم کا ہوتا ہے۔ کم از کم اس کی ابتدا کچھ اسی طرح ہوتی ہے فرد جب کسی ادبی تخلیق کو دیکھتا ہے تو اس کے یہاں بھی کچھ ایسی ہی لہریں اٹھتی ہیں، اور یکایک ایک ہنگامہ سا برپا ہو جاتا ہے گویا اس کی ابتدا احساس و تاثر سے ہوتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی اس کا شعور بھی کام شروع کر دیتا ہے اور اس کے یہاں اس ردِ عمل کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے ہیجان اور ہنگامے کی چھان بین کا عمل شروع ہو جاتا ہے لیکن یہ عمل صرف فرد کی ذات سے یا اس کی انفرادی زندگی ہی تک محدود نہیں رہتا۔ وہ اس حصار سے باہر نکلتا ہے۔ اس کے سامنے آس پاس اور گرد و پیش کی زندگی بھی ہوتی ہے۔ وہ اس زندگی کے ساتھ گہرا تعلق رکھتا ہے اس لئے اس زندگی کے مختلف پہلو اس کے عمل اور ردِ عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ اس عمل اور ردِ عمل میں آس پاس اور گرد و پیش کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے یہ پہلو تنقید پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس زندگی کے معاملات و مسائل کی تنقید پر پرچھائیاں

سی پڑتی ہیں اور اس طرح تنقید ذاتی اور انفرادی ردِ عمل کے دائرے سے باہر نکل کر ایک اجتماعی ردِ عمل کا روپ بھی اختیار کرتی ہے۔ تنقید کی یہی منزل ہوتی ہے۔ جہاں اس کو تہذیبی اور سماجی معاملات و مسائل کے ساتھ اپنے آپ کو وابستہ کرنا پڑتا ہے اور وہ خیر اور حسن کی قدروں کی تلاش کو اپنا نصب العین بنالیتی ہے کہ انسانی زندگی انھیں خیر و حسن کی قدروں سے عبارت ہے۔

گویا تنقید زندگی سے براہ راست تعلق رکھتی ہے۔ وہ زندگی کو سمجھنے اور اس کے مختلف مظاہر کو جاننے کا ایک ہی ذریعہ ہے۔ زندگی کے ان مظاہر میں فن اور ادب کے شعبے بھی ہیں۔ ادبی تنقید انھیں کے نشیب و فراز کا سراغ لگاتی ہے۔ ان کو انسانی حدود میں رکھنا اس کے پیش نظر ہوتا ہے۔ اسی کو اس کا بنیادی مقصد کہہ سکتے ہیں۔ یہ مقصد ظاہر ہے کہ بہت بلند، وسیع اور ہمہ گیر ہے کیوں کہ ساری انسانی زندگی انھیں خیر اور حسن کی قدروں کے گرد گھومتی ہے۔ جب کبھی زندگی ان کو نظر انداز کرتی ہے تو گویا پٹری سے اتر جاتی ہے۔ تنقید اس کو پٹری سے اترنے نہیں دیتی۔ کیونکہ وہ صرف فن و ادب میں خیر و حسن کی ان قدروں کو تلاش نہیں کرتی۔ زندگی ان کو احساس بھی دلاتی ہے اور ان کو برتنے کا شعور بھی بیدار کرتی ہے۔ اس کے پیش نظریہ خیال ہوتا ہے کہ زندگی اور فن دونوں خیر اور حسن کی قدروں کے صحیح ترجمان اور علم بردار ہوں۔ اسی لئے اس کے پیشِ نظر دو کام ہوتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زندگی کو ادب کی کیا ضرورت ہے۔ اس ادب میں زندگی کی صحیح ترجمانی ہے یا نہیں، دوسرے یہ کہ اس ترجمانی میں دلوں پر اثر کرنے والا انداز کس حد تک پایا جاتا ہے۔ یہ ترجمانی اچھی بھی لگتی ہے یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ تنقید بیک وقت موضوع اور فن دونوں پر نظر رکھتی ہے۔ اس کے پیش نظر

یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ کون سے انسانی مسائل ادبی اور فنی تخلیق میں سموئے گئے ہیں۔ اور اس سلسلے میں کس حد تک جمالیاتی قدروں کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ تنقید کے سامنے ان سب کا ایک معیاری اور مثالی تصوّر ہوتا ہے۔ ادب اور فن کو وہ اسی تصوّر کی عینک سے دیکھتی ہے۔

تنقید کی اس مثالیت اور معیار پسندی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اکثر اس میں اصولوں، معیاروں، اور قدروں پر بحثیں شروع ہو جاتی ہیں۔ کیونکہ بہرحال تنقید کے پیش نظر انھیں اصولوں، معیاروں، اور قدروں کی تلاش ہوتی ہے۔ ادبی اور فنی تخلیق تو اس کے نزدیک صرف انھیں معیاروں اور قدروں کی وجہ سے ادبی فنی تخلیق ہے۔ یہی سبب ہے کہ انسانی زندگی کی تاریخ کے شروع دور میں جو تنقید پیدا ہوئی ہے اس میں پلّہ ان خیالات ہی کا بھاری رہا ہے جو اصولوں اور معیاروں کے بارے میں پیش کئے گئے ہیں۔ یہ اصول اور معیار گویا پیمانے ہیں جن سے ادبی اور فنی تخلیق کو ناپا جاتا ہے۔ ان کے بغیر ادب اور فن کی صحیح اندازہ دانی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ یہ اصول اور معیار اگر سامنے نہیں رہیں تو تنقید کی کوئی اساس اور بنیاد ہی باقی نہیں رہتی۔ اس کا وجود ہوا میں معلق نظر آتا ہے۔ اور اس کی حیثیت ایک دیوانے کے خواب کی سی ہو جاتی ہے اسی لئے تنقید میں معیاروں اور قدروں پر اس قدر زور دیا جاتا ہے۔ یہ معیار اور قدریں بیک وقت زندگی اور فن دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔

جب تنقید میں ان معیاروں اور قدروں پر فلسفیانہ مباحث چھڑتے ہیں تو اصولی اور نظریاتی تنقید کا آغاز ہوتا ہے اور جب ان اصول و نظریات کی روشنی میں ادبی یا فنی تخلیقات، ان کی مختلف اصناف اور اس کے علم برداروں کا جائزہ لیا جاتا ہے تو

اس کو عملی تنقید کہتے ہیں نظریاتی اور عملی تنقید اگرچہ ذہن انسانی کی دو مختلف تحریکیں ہیں۔ لیکن اس کے باوجود دونوں کے درمیان خط نہیں کھینچا جا سکتا۔ یہ دونوں اگرچہ اپنی اپنی جگہ منفرد حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان کو خانوں میں بانٹنا ممکن نہیں کیونکہ تنقید کی دنیا میں اکثر ایسے مقامات آتے ہیں جہاں یہ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ گلے ملتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اور بعض اوقات تو وہ کچھ اس طرح سے شیر و شکر ہو جاتی ہیں کہ پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ ویسے یہ بھی ایک عام بات ہے کہ نظریاتی تنقید میں عملی تنقید کے اور عملی تنقید میں نظریاتی تنقید کے پہلو اپنے آپ کو نمایاں کرتے ہیں۔ بات یہ ہے کہ اصول اور نظریات پر بحث کرتے ہوئے جب تک تخلیقی ادب سے مثالیں نہ دی جائیں، اس وقت تک بات واضح نہیں ہوتی۔ اور جب بھی تخلیقی ادب کا حوالہ دے کر اس پر بحث کی جاتی ہے تو اس میں عملی تنقید کا پہلو نمایاں ہو جاتا ہے اسی طرح عملی تنقید میں خصوصیات کو واضح کرتے ہوئے جب بھی اصولوں کا بیان ہوتا ہے اور نظریات کی وضاحت کی جاتی ہے تو اس میں اصول اور نظریاتی تنقید کے پہلو کا نمایاں ہونا ضروری ہے۔ اس طرح تنقید کے یہ دونوں شعبے اکثر ایک دوسرے کے ساتھ ملے جلے نظر آتے ہیں۔

ویسے نظریاتی اور اصولی تنقید ہر ایک کے بس کی بات نہیں وہ صرف نقادوں اور فلسفیوں کا کام ہے اور نقاد بھی جب تک فلسفی نہ ہو اور فلسفی جب تک نقاد نہ ہو اس سے صحیح طور پر عہدہ برآ نہیں ہو سکتا اس لئے تنقید کی تاریخ میں جتنی بھی اہم شخصیتیں گذری ہیں ان میں یہ خصوصیات موجود تھیں۔ وہ یا تو فلسفی نقاد تھے یا نقاد فلسفی۔ انھوں نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے اور جو تصوّرات پیش کئے ہیں ان میں ایک فلسفیانہ آہنگ ضرور ملتا ہے۔ اسی لئے ان کی تنقید میں فلسفہ اور فلسفہ

میں تنقید نظر آتی ہے بہرحال نظریاتی تنقید فلسفیوں کا میدان ہے۔ ہر شخص اصول اور نظریات کو تنقید کی شکل نہیں دے سکتا۔ البتہ عملی تنقید ادب سے دلچسپی لینے والے ہر فرد کو کسی نہ کسی طرح ضرور کرنی پڑتی ہے۔ جب وہ کوئی شعر سنتا ہے کوئی نظم، ناول یا افسانہ پڑھتا ہے تو اس کے فکر و خیال میں کچھ لہریں سی اٹھتی ہیں اور وہ اس کے بارے میں کچھ نہ کچھ سمجھنے اور کسی نہ کسی طرح اظہار خیال کرنے کے لیے مجبور ہو جاتا ہے کسی ادبی اور فنی تخلیق کو دیکھنے کے بعد اس کے احساس و شعور میں کچھ لہریں سی اٹھتی ہیں کچھ خیالات اس کے یہاں پیدا ہوتے ہیں ان خیالات کو وہ کسی نہ کسی صورت ہی ضرور ظاہر کرتا ہے بعضوں کے یہاں ان خیالات کی نوعیت محض ذاتی اور انفرادی ہوتی ہے بعضوں کے یہاں اجتماعیت اور افادیت کے ساتھ ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ بعضوں کے یہاں ان خیالات کی بنیاد محض جذبات پر استوار ہوتی ہے۔ اور بعضوں کے ہاں ان کا محرک شعور ہوتا ہے۔ اس کا انحصار تمام تر اظہار کرنے والے کی شخصیت پر ہے۔ بعض افراد طبعاً جذباتی ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں تنقید تمام تر تاثرات کا اظہار ہوتی ہے۔ اسی لئے اس تنقید کو تاثراتی تنقید کہتے ہیں۔ کچھ لوگوں کو تاریخ سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے ان کے خیالات میں تاریخی واقعات و حالات کا پرتو ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی تنقید تاریخی تنقید کہلاتی ہے۔ کچھ ایسے بھی ہیں جن کو عمرانی معاملات اور مسائل سے گہرا لگاؤ ہوتا ہے۔ اس لئے جن خیالات کا وہ اظہار کرتے ہیں اس کو عمرانی تنقید کہتے ہیں۔ بعض کے پیش نظر انفرادی نفسیات ہوتی ہے۔ اس لئے ان کے اظہار خیال کو نفسیات کے تابع ہونا پڑتا ہے۔ اور ان کی تنقید اسی نسبت سے نفسیاتی کہلاتی ہے عملی تنقید میں اس رنگا رنگی کے کرشمے جگہ جگہ دامنِ دل اپنی طرف کھینچتے ہیں کیونکہ اس میں انسانی فطرت اور مزاج کی رنگارنگی

اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ادبی نقاد ان تمام علوم کا ماہر ہوتا ہے۔ وہ ان علوم کی روشنی میں ادب اور ادبی تخلیقات کو دیکھتا ضرور ہے۔ لیکن اس کے پیشِ نظر بہر حال ادب ہوتا ہے یہ علوم نہیں ہوتے اس لئے صحیح ادبی تنقید وہی ہے جو ان علوم سے خاطر خواہ استفادہ تو حاصل کرے۔ لیکن ادب اور ادبی اقدار کو پسِ پشت ڈال کر صرف ان علوم کے مختلف معاملات و مسائل کی گتھیاں نہ سلجھاتی رہے۔ یہ کام ان علوم کے ماہروں کا ہے ادب کے نقادوں کا نہیں ادب کے نقادوں کی توجہ تو اوّل و آخر ادب ہی کی طرف ہونی چاہئے کیونکہ ادب ہی ان کی توجہ کا میدان ہوتا ہے۔ اس لئے ان کی تنقید ادب کو سمجھنے اور اس سے محظوظ و مسرور ہونے کا اہم کام انجام دیتی ہے۔ یہ صحیح تنقید کا مقصد ہے۔

تنقید اور خصوصاً عملی تنقید کی اعلیٰ ترین منزل وہی ہے جہاں ادب سے دلچسپی رکھنے والا ادبی فنی تخلیق کو بیک وقت جذباتی اور تاثراتی، تاریخی اور عمرانی، نفسیاتی اور جمالیاتی زاویہ ہائے نظر سے دیکھتا ہے۔ ان سب کے مجموعی امتزاج ہی سے صحیح عملی تنقید پیدا ہوتی ہے کیونکہ ادب اور ادبی تخلیق کے محرکات میں یہ پہلو بڑا کام کرتے ہیں اسی لئے صحیح اور اعلیٰ درجے کی عملی تنقید وہ ہے جس میں سب سے پہلے ادبی تخلیق کے موضوع اور مواد کو دیکھا جائے اور اس کی اصلیت اور حقیقت کو تلاش کیا جائے اس سلسلے میں جو بات سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ آیا تخلیقی فن کار نے اپنے موضوع کو خلوص اور صداقت کیسا تھ پیش کیا ہے یا نہیں۔ احساس کی شدّت اور جذبہ کی صداقت کا سراغ لگائے بغیر اس منزل تک رسائی ناممکن ہے اس کے ساتھ ہی اس بات کی تلاش اور جستجو بھی ضروری ہے کہ اسکی بنیاد انسانی اقدار پر استوار ہے یا نہیں انسانی اقدار کے خیال کو انفرادی اور اجتماعی زندگی کا صحیح شعور ہی پیدا کر سکتا ہے۔ اس لئے

عملی تنقید میں ماحول اور حالات کے مدو جزر کو بھی سامنے رکھنا پڑتا ہے۔ ایسا کئے بغیر موضوع کی تہہ تک پہونچنا ناممکن سی بات ہے۔ غرض یہ کہ فنی اور ادبی تخلیق کی تشکیل میں جتنے محرکات اور عوامل بھی کام کرتے ہیں عملی تنقید ان سب پر نظر رکھتی ہے۔ موضوع کی تلاش اور مواد کی جستجو میں اس کو ان سب کی تہہ تک پہونچنا پڑتا ہے۔ مختلف علوم کی روشنی اس کے لئے شمع راہ کا کام کرتی ہے۔ اور وہ اس روشنی میں ان کو دیکھتی ہوئی آگے بڑھتی ہے اسی کو تجزیہ کہتے ہیں اور یہ تجزیہ عملی تنقید کا دوسرا نام ہے۔ اس تجزیے میں جذباتی، سماجی، عمرانی، تہذیبی، نفسیاتی، اور جمالیاتی تمام پہلو صحیح عملی تنقید کے پیش نظر رہتے ہیں۔ ان سب کو سامنے رکھ کر جو نتائج وہ نکالتی ہے انھیں کو اس کا بنیادی نصب العین سمجھنا چاہئے۔

ظاہر ہے کہ اصولوں کو سامنے رکھے بغیر نصب العین کی اس منزل تک پہنچنا ناممکن ہے۔ اسی لئے اصولی اور نظریاتی تنقید عملی تنقید کے ساتھ گہرا ربط رکھتی ہے اور یہ بات غلط نہیں ہے کہ ان دونوں کی مکمل ہم آہنگی ہی تنقید کی معراج ہے۔

جگن ناتھ آزاد ایم۔اے

اقبال کے کلام کا متصوفانہ لب و لہجہ

علاّمہ اقبال کی شاعری میں "نظریۂ تصوف" کا ارتقاء تلاش کرنے سے قبل لفظ "تصوف" کے متعلق ایک آدھ بات کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ یہ لفظ کثرتِ استعمال سے اب اس مقام تک آپہنچا ہے جہاں اس کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ ع

یہ ہے وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا

عصرِ حاضر اپنی مادّی ترقیوں کے باعث "تصوف" کے ان گہرے معانی سے قریب قریب نا آشنا ہو چکا ہے جن کی تابانی سے ایک زمانے تک ہندوستان، ایران اور وسط ایشیا کی رُوح جگمگاتی رہی۔ آج "تصوف" کا وہ سوز ٹھنڈا پڑ چکا ہے۔ جو شعر و ادب کو ابدی حرارت اور روشنی بخشتا رہا اور جس سے دلوں کی دُنیا میں مسلسل انقلاب آتے رہے۔ آج لفظ "تصوف" کے لغوی معنی ڈھونڈے جاتے ہیں، اس لفظ کا مخرج تلاش کیا جاتا ہے بحثیں کی جاتی ہیں کہ یہ "صفا" سے ہے یا "صف" سے یا "صوف" سے جسے پہننے والا شاید ابتدا میں صوفی کہلاتا تھا۔ حالانکہ ہم اگر ذرا

شرح و بیان سے گذر جائیں اور رومی اور حافظ سے لے کر نظیری تک کے کلام کو ایک نظر دیکھ لیں تو شاید "تصوف" کا بحث طلب لفظ اپنی تمام تابانی کے ساتھ ایک کھلی کتاب بن کر ہمارے سامنے آجائے ورنہ جہاں تک اس جہان معنی کو تشریح و توضیح کا جامہ پہنانے کا تعلق ہے ممکن ہے بحث کرنے والے کسی ایک نتیجے پر نہ پہنچ سکیں کیونکہ رومی کی واردات قلبی حافظ کی واردات قلبی تو نہیں ہو سکتیں۔ بنیادی بات تو تصوف کی روح تک پہنچنے کی ہے۔ صوفی کا جذبۂ تلاش و جستجو اور اس تلاش میں اس کی کامرانی بشر کے ادراک کی گرفت سے باہر ہیں۔ یہ بات الگ ہے کہ ہم اس نتیجے پر بھی ادراک ہی کی بدولت پہنچتے ہیں۔ حقیقت کی تہ تک پہنچنے اور ہستی مطلق سے وصال کے لیے صوفی لباس مجاز برقرار نہیں رکھ سکتا۔ صوفی کا راستہ ایک کٹھن راستہ ہے اور ہمارا ادراک اور احساس اسے پوری طرح سمجھنے سے قاصر ہے۔ قرۃ العین طاہرہ نے اس کیفیتِ فراق کو بڑے ساحرانہ انداز سے اپنے چند اشعار میں یوں بیان کیا ہے ؎

گر بتو افتدم نظر چہرہ بہ چہرہ رو برو

شرح دہم غم ترا نکتہ بہ نکتہ مو بمو

از پئے دیدنِ رخت ہمچو صبا فتادہ ام

خانہ بخانہ در بدر کوچہ بہ کوچہ کو بکو

می رود از فراقِ تو خون دل از دو دیدہ ام

دجلہ بہ دجلہ یم بیم چشمہ بہ چشمہ جو بجو

مہر ترا دل حزیں بافتہ بر قماشِ جان

رشتہ بہ رشتہ نخ بہ نخ تار بہ تار پو بپو

در دل خویش طاہرہ گشت و ندید جز ترا

صفحہ بہ صفحہ لابہ لا پردہ بہ پردہ تو بہ تو

ظاہر ہے کہ فراق و وصال کی یہ کیفیت مجازی فراق و وصال سے مختلف ہے۔ اور چونکہ یہ رُوحانی تعلق عام ادراک و فہم کی حدود میں نہیں آتا اس لئے تصوّف کو ہر قسم کی مجذوبانہ حرکتوں سے منسوب کیا جاتا ہے اور صوفی کو غیر متوازن اور بے عمل کے خطابات سے نوازا جاتا ہے یہاں اس حقیقت کو فراموش کر دیا جاتا ہے کہ تصوّف کا ایک اپنا جہانِ معنی ہے اس جہانِ معنی کو ہم اپنے دنیاوی پیمانے سے نہیں ناپ سکتے۔ مولٰنا رومؔ خواجہ حافظ حضرت امیر خسرو۔ خواجہ میر درد، جامیؔ، عطارؔ اور رابندر ناتھ ٹیگور کے افکار عالیہ کی عظمت سے کسے انکار ہے اور یہ سب کچھ متصوفانہ خیالات کا پرتو نہیں تو اور کیا ہے۔ اقبالؔ کا شمار اردو یا فارسی کے صوفی شعرا میں نہیں کیا جاتا لیکن یہ کہنا بھی بہت مشکل ہوگا کہ اقبالؔ تصوّف سے اپنا دامن بچا کر نکل گئے ہیں بلکہ اگر ہم یہ کہیں کہ اقبالؔ کا کلام ایک صوفی شاعر کا کلام نہ ہوتے ہوئے بھی تصوف کی کیفیت اور سرشاری سے لبریز ہے تو غلط ہوگا۔

اقبالؔ کی پہلی تصنیف "اسرار خودی" ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی۔ جب اس کا نیا ایڈیشن ۱۹۲۰ء میں چھپا تو اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے ڈاکٹر آر۔اے نکلسن نے لکھا ہے "اقبالؔ کے دلائل پڑھنے والے کو قائل کر سکیں یا نہ کر سکیں۔ لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں ہو سکتا کہ کلامِ اقبالؔ قاری کے دل کو صرف متاثر ہی نہیں کرتا بلکہ اس پر ایک عجیب و غریب کیفیت بھی طاری کر دیتا ہے"۔ یہ رائے ڈاکٹر نکلسن نے اس وقت دی تھی جبکہ اقبالؔ کی دوسری زندہ جاوید تصانیف "پیام مشرق"

"زبورِ عجم" "جاوید نامہ" "بانگِ درا" اور "اسلامی تفکّر کی تشکیلِ جدید" ابھی منظرِ عام پر نہیں آئی تھیں آج دنیائے علم و ادب اقبالؔ کے فلسفیانہ افکار کی عظمت سے بخوبی واقف ہو چکی ہے۔ اس عظمت کو تسلیم کرنے کے لیئے ہمیں کسی بحث میں اُلجھنے یا دلائل پیش کرنے کی ضرورت نہیں۔ ڈاکٹر نکلسن نے جو کچھ کہا اس کا مفہوم صرف اتنا ہی ہے کہ اقبالؔ کا کلام ہمارے تفکّر کی بہ نسبت ہمارے وجدان کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس کے اسباب ظاہر ہیں ایک سبب تو یہ ہے کہ اقبالؔ نے فارسی کے جن شعرا کا کسی نہ کسی حیثیت میں اثر قبول کیا ہے وہ اپنے اپنے انداز سے تصوّف کے رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔ ان صوفی شعرا میں رومیؔ، عطّارؔ اور سنائیؔ کا نام خاص طور سے قابلِ ذکر ہے۔ ان کے مطالعے نے اقبالؔ کے دل میں تصوّف کا نکھرا ہوا ذوق پیدا کر دیا۔ ڈاکٹر نکلسن غالباً اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ اقبالؔ بے شک ایک فلسفی بھی لیکن بنیادی طور پر وہ شاعر تھے انھوں نے خرد اور دلیل کو بڑی اہمیت دی ہے لیکن وجدان کی اہمیت ان کی نظر میں خرد اور علم سے کہیں زیادہ رہی ہے یہی وجدان جب دلِ شاعر میں پرورش پاتا ہے تو تصوّف کے قریب جا پہنچتا ہے۔ اقبالؔ محض ایک خشک فلسفی نہیں بلکہ ان کا فلسفہ تصوّف کے کیف میں ڈوبا ہوا ہے۔

مذکورہ مثنوی "اسرارِ خودی" کا جس میں بقولِ مصنف "خودی کی حقیقت اور استحکام پر بحث کی گئی ہے" تصوّف کے موضوع سے بہت گہرا تعلق ہے جسے قدرے تفصیل سے بیان کرنا ضروری ہے کیونکہ اس مثنوی میں اقبالؔ کی شاعری اور تصوّف کے باہمی رشتے کا ایک بڑا نازک مقام ہمارے سامنے آتا ہے۔

مثنوی کے پہلے ایڈیشن میں مصنف کے قلم سے ایک دیباچہ شامل تھا جو بعد کے ایڈیشنوں میں نظر نہیں آتا۔ اس دیباچے میں جہاں نفی خودی کے نظریئے کی ابتدا اور مسلمانوں میں اُسکی اشاعت پر بحث کی گئی ہے وہاں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ اس کے کیا نتائج ظہور پذیر ہوئے مسلمان اسلام کی روح سے کس طرح بیگانہ ہو گئے اور یہ بیگانگی انہیں بالآخر کہاں تک لے گئی آخر میں لفظ خودی کی وضاحت موجود ہے۔

اس دیباچے میں تصوّف کا ذکر کرتے ہوئے علامہ اقبال لکھتے ہیں۔

"بنی نوع انسان کی ذہنی تاریخ میں سری کرشن کا نام ہمیشہ ادب، واحترام سے لیا جائے گا کہ اس عظیم الشان انسان نے ایک نہایت دلفریب پیرایہ میں اپنے ملک و قوم کی فلسفیانہ روایات کی تنقید کی اور اس حقیقت کو آشکارا کیا کہ ترکِ عمل سے مراد ترکِ کل نہیں ہے۔ کیونکہ عمل اقتضائے فطرت ہے اور اسی سے زندگی کا استحکام ہے بلکہ ترکِ عمل سے مراد یہ ہے کہ عمل اور اس کے نتائج سے مطلق دل بستگی نہ ہو۔ سری کرشن کے بعد سری رامانج بھی اس رستے پر چلے مگر افسوس ہے کہ جس عروس معنی کو سری کرشن اور سری رامانج بے نقاب کرنا چاہتے تھے شری شنکر کے منطقی طلسم نے اُسے پھر محجوب کر دیا اور سری کرشن کی قوم ان کی تجدید کے ثمر سے محروم رہ گئی۔

"مغربی ایشیا میں اسلامی تحریک بھی ایک نہایت زبردست پیغامِ عمل تھی گو اس تحریک کے نزدیک انا ایک مخلوق ہستی ہے جو عمل سے لازوال ہو سکتی ہے۔ مگر مسئلہ انا کی تحقیق و تدقیق میں مسلمانوں اور ہندوؤں کی ذہنی تاریخ میں ایک عجیب و غریب مماثلت ہے اور وہ یہ کہ جس نقطۂ خیال سے شری شنکر نے گیتا کی تفسیر کی اس

نقطۂ خیال سے شیخ محی الدین ابن عربی اندلسی نے قرآن شریف کی تفسیر کی جس نے مسلمانوں کے دل و دماغ پر نہایت گہرا اثر ڈالا ہے شیخ اکبر کے علم و فضل اور ان کی زبردست شخصیت نے مسئلہ وحدت الوجود کو جس کے وہ ان تھک مفسر تھے اسلامی تخیل کا ایک لاینفک عنصر بنا دیا۔ وحید الدین کرمانی اور فخر الدین عراقی ان کی تعلیم سے نہایت متاثر ہوئے اور رفتہ رفتہ چودھویں صدی کے تمام عجمی شعراء اس رنگ میں رنگین ہو گئے ایرانیوں کی نازک مزاج اور لطیف الطبع قوم اس طویل دماغی مشقت کی کہاں متحمل ہو سکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کے لئے ضروری ہے۔ انھوں نے جزو اور کل کا دشوار گذار درمیانی فاصلہ تخیل کی مدد سے طے کر کے "رگ چراغ" میں "خون آفتاب" کا اور "شرار سنگ" میں "جلوہ طور" کا بلا واسطہ مشاہدہ کیا۔

"مختصر یہ کہ ہندو حکماء نے مسئلہ وحدت الوجود کے اثبات میں دماغ کو اپنا مخاطب کیا مگر ایرانی شعراء نے اس مسئلے کی تفسیر میں زیادہ خطرناک طریق اختیار کیا یعنی انھوں نے دل کو اپنی آماجگاہ بنایا اور ان کے حسین و جمیل نکتہ آفرینیوں کا آخر کار یہ نتیجہ ہوا کہ اس مسئلے نے عوام تک پہنچ کر قریباً تمام اسلامی اقوام کو ذوق عمل سے محروم کر دیا۔ علمائے قوم میں سب سے پہلے غالباً ابن تیمیہ علیہ الرحمۃ اور حکماء میں واحد محمود نے اسلامی تخیل کے اس ہمہ گیر میلان کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی مگر افسوس ہے کہ واحد محمود کی تصانیف آج ناپید ہیں۔ ملا محسن فانی کشمیری نے اپنی کتاب 'دبستان مذاہب' میں اس حکیم کا تھوڑا سا تذکرہ لکھا ہے جس سے اس کے خیالات کا پورا اندازہ نہیں ہو سکتا۔ ابن تیمیہ کی زبردست منطق نے کچھ نہ کچھ اثر ضرور کیا مگر حق یہ ہے کہ منطق کی خشکی شعر کی دلربائی کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔"

اس دیباچے کے بعد مثنوی کے پہلے ایڈیشن میں حکیم افلاطون اور خواجہ حافظ شیرازی کا ذکر ہے۔ حافظ علیہ الرحمۃ کے متعلق پینتیس اشعار میں سے چند اشعار "نقل کفر کفر نہ باشد"، کے مصداق یہاں نقل کئے جاتے ہیں تا کہ اقبال کا نظریۂ تصوف سمجھنے میں آسانی پیدا ہو۔

ہوشیار از حافظ صہبا گسار   جامش از زہر اجل سرمایہ دار

رہن ساقی خرقۂ پرہیز او   مے علاج ہول رستاخیز او

نیست غیر از بادہ در بازار او   از دو جام آشفتہ شد دستار او

چون خراب از بادۂ گلگوں شود   مایہ دار حشمت قارون شود

مفتی اقلیم او مینا بدوش   محتسب ممنون پیر مے فروش

طوف ساغر گردش رنگ مے   خواست فتویٰ از رباب و چنگ و نے

آنچناں مست شراب بندگی است   خواجہ محروم ذوق خواجگی است

آن فقیہ ملت مے خوارگان   آن امام امت بیچارگان

گوسفند است و نوا آموخت است   عشوہ و ناز و ادا آموخت است

ضعف را نام توانائی دہد   ساز او اقوام را اغوا کند

حافظ جادو بیان شیرازی است   عرفی آتش زبان شیرازی است

این سوئے ملک خودی مرکب جہاند   آن کنار آب رکن آباد ماند

این قتیل ہمت مردانہ   آن ز رمز زندگی بیگانہ

دست این گیرد ز انجم خوشہ   چشم آن از اشک دارد توشہ

بادہ زن با عرفی ہنگامہ خیز   زندہ از صحبت حافظ گریز

این فسون زندگی از مار بود | جام او شان جمی از مار بود
محفل اندر خور ابرار نیست | ساغر او قابل احرار نیست

بے نیاز از محفل حافظ گذر
الحذر از گوسفندان الحذر

ان اشعار کا شائع ہونا تھا کہ ملک میں علامہ اقبال کے خلاف ایک ہنگامہ برپا ہوگیا۔ خواجہ حافظ کو مشرق میں ایک شاعر اور ساتھ ہی ساتھ ایک روحانی شخصیت کی حیثیت سے جو اہمیت حاصل ہے وہ رنگ لائی۔ ہندوستان میں خواجہ صاحب کے مداحوں کی کمی نہ اس زمانے میں تھی نہ اب ہے چنانچہ صوفیا حضرات خواجہ حافظ کے بارے میں علامہ اقبال کے اشعار سے بہت برہم ہوئے نتیجہ یہ ہوا کہ اقبال کی مخالفت کا سلسلہ شروع ہوگیا جس میں خواجہ حسن نظامی مرحوم اور پیرزادہ مظفر احمد مصنف مثنوی "راز بیخودی" پیش پیش تھے ستم بالائے ستم ہوا کہ لسان العصر حضرت اکبر الہ آبادی مرحوم بھی ان دو حضرات کی تحریروں سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے چنانچہ انھوں نے اس زمانے میں مولانا عبدالماجد دریابادی کو جو خطوط لکھے۔ ان میں اقبال کے خیالات پر شدید الفاظ میں نکتہ چینی کی اور اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کیا کہ "حضرت اقبال معلوم نہیں کیوں تصوّف کے پیچھے پڑے ہیں" (۶ اگست ۱۹۱۷ء) "اقبال صاحب کو آج کل تصوف پر حملے کا بڑا شوق ہے لکھتے ہیں عجمی فلاسفی نے عالم کو خدا قرار دے رکھا ہے اور یہ بات غلط ہے۔ خلاف اسلام ہے" (یکم ستمبر ۱۹۱۷ء) "اقبال صاحب نے جب سے حافظ شیرازی کو علانیہ برا کہا ہے۔ میری نظر میں کھٹک رہے ہیں۔ ان کی مثنوی "اسرار خودی"

آپ نے دیکھی ہوگی ۔ اب "رموزِ بے خودی" شائع ہوئی ہے ۔ میں نے نہیں دیکھی دل نہیں چاہا" (۱۱ر جون ۱۹۱۸ء)

اس سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ "رموزِ بیخودی" کی ایک جلد حضرت علامہ نے خود حضرت اکبر کو بھیجی لیکن انھوں نے مولانا عبدالماجد دریابادی کو ایک خط میں لکھا کہ "اقبال نے "رموزِ بیخودی" مجھے بھیجی ہے لیکن اس کا مطالعہ کرنے کو دل نہیں چاہا"

حضرت اکبر کی اس روش سے علامہ اقبال کو جو پریشانی اور رنج ہوا ہوگا اس کا اندازہ علامہ کے ان خطوط سے ہو سکتا ہے جو انھوں نے حضرت اکبر اور خواجہ حسن نظامی کو لکھے ۔ حضرت اکبر الہ آبادی کے نام آپ لکھتے ہیں "میں نے خواجہ حافظ پر کہیں یہ الزام نہیں لگایا کہ ان کے دیوان سے میکشی بڑھ گئی میرا اعتراض حافظ پر بالکل اور نوعیت کا ہے "اسرارِ خودی" میں جو لکھا گیا وہ ایک لٹریری نصب العین کی تنقید تھی جو مسلمانوں میں کئی صدیوں سے مقبول ہے اپنے وقت میں اس نصب العین سے ضرور فائدہ ہوا ۔ لیکن اس وقت یہ غیر مفید ہی نہیں بلکہ مضر ہے ۔ خواجہ حافظ کی ولایت سے اس تنقید میں کوئی سروکار نہ تھا ۔ نہ اُن کی شخصیت سے ۔ نہ ان کے اشعار میں "مے" سے مراد وہ مے ہے جو لوگ ہوٹلوں میں پیتے ہیں ۔ بلکہ اس سے وہ حالتِ سُکر مراد ہے جو حافظ کے کلام سے پیدا ہوتی ہے ۔

"میں پہلے لکھ چکا ہوں کہ کون تصوّف میرے نزدیک قابلِ اعتراض ہے میں نے جو کچھ لکھا ہے وہ کوئی نئی بات نہیں ہے مجھ سے پہلے حضرت علاءالدولہ سمنانی یہی بات لکھ چکے ہیں ۔ حضرت جنید بغدادی لکھ چکے ہیں میں نے شیخ محی الدین ابن عربی اور منصور حلاج کے متعلق وہ الفاظ نہیں لکھے جو حضرت سمنانی اور جنید نے ان

بزرگوں کے متعلق ارشاد فرمائے ہیں۔ ہاں میں نے ان کے عقائد اور خیالات سے بیزاری ضرور ظاہر کی ہے۔

"معاف کیجئے مجھے تو آپ کے خطوط سے یہ معلوم ہوا ہے کہ آپ نے مثنوی "اسرار خودی" کے وہی اشعار دیکھے ہیں جو حافظ کے متعلق لکھے گئے باقی اشعار پر شاید نظر نہیں فرمائی۔ کاش آپ کو ان کے پڑھنے کی فرصت مل جاتی تاکہ آپ ایک مسلمان پر بدظنی کرنے سے محفوظ رہتے عجمی تصوف سے لٹریچر میں دلفریبی اور حسن تو پیدا ہوتا ہے لیکن ایسا کہ طبائع کو پست کرنے والا ہے۔ اس کے برعکس اسلامی تصوف دل میں قوت پیدا کرتا ہے اور اس قوت کا اثر لٹریچر پر ہوتا ہے۔

"میرا تو یہی عقیدہ ہے کہ مسلمانوں کا لٹریچر تمام ممالک اسلامیہ میں قابل اصلاح ہے۔ قنوطی لٹریچر کبھی دنیا میں زندہ نہیں رہ سکا قوم کی زندگی کے لئے اس کا اور اس کے لٹریچر کا رجائی ہونا ضروری ہے۔ (۱۱ر جون ۱۹۱۸ء)

"آپ مجھے تناقض کا ملزم گردانتے ہیں یہ بات درست نہیں ہے۔ مگر میری بدنصیبی یہ ہے کہ آپ نے مثنوی "اسرار خودی" کو اب تک نہیں پڑھا میں نے گذشتہ خط میں عرض بھی کیا تھا کہ ایک مسلمان پر بدظنی کرنے سے محترز رہنے کے لئے میری خاطر سے ایک دفعہ پڑھ لیجئے اگر آپ ایسا کرتے تو یہ اعتراض نہ ہوتا۔

آن چناں گم شو کہ یکسر سجدہ شو

"اور مثنوی "اسرار خودی" کے مضامین میں کوئی تناقض نہیں ہے۔ یہ بات تو میں نے پہلے حصہ میں اس سے بھی زیادہ واضح طور پر بیان کی ہے۔

اندکے اندر سرائے دل نشیں ترک خود کن سوئے حق ہجرت گزیں

محکم از حق شو سوئے خود گام زن　　لات عزائے ہوس را سر شکن

ہر کہ در اقلیم لا آباد شد　　فارغ از بند زن و اولاد شد

"میں اُس خودی کا حامی ہوں جو سچی بیخودی سے پیدا ہوتی ہے یعنی جو نتیجہ ہے ہجرت الی الحق کرنے کا اور جو باطل کے مقابلہ میں پہاڑ کی طرح مضبوط ہوتی ہے۔ مگر ایک اور بیخودی ہے جس کی دو قسمیں ہیں۔

(۱) ایک وہ جو عاشقانہ شاعری کے پڑھنے سے پیدا ہوتی ہے یہ اس قسم سے ہے جو افیون و شراب کا نتیجہ ہے۔

(۲) دوسری وہ بیخودی ہے جو بعض صوفیۂ اسلامیہ اور تمام ہندو جوگیوں کے نزدیک ذاتِ انسانی کو ذاتِ باری میں فنا کر دینے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور یہ فنا ذاتِ باری میں ہے نہ احکامِ باری میں۔

"پہلی قسم کی بیخودی تو ایک حد تک مفید بھی ہو سکتی ہے۔ مگر دوسری قسم کی بیخودی تمام مذہب و اخلاق کی جڑ کاٹنے والی ہے میں ان دونوں قسموں کی بیخودی پر معترض ہوں اور بس۔ حقیقی اسلامی بیخودی میرے نزدیک اپنے ذاتی اور شخصی میلانات رجحانات و تخیّلات کو چھوڑ کر اللہ کے احکام کا پابند ہو جانا ہے یہی اسلامی تصوف کے نزدیک فنا ہے۔ البتہ عجمی تصوّف فنا کے کچھ اور معنی جانتا ہے جس کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔"

اس سلسلے کا ایک خط خواجہ حسن نظامی کے نام ملاحظہ کیجئے۔ "مجھے خوب معلوم ہے کہ آپ کو اسلام اور پیغمبر اسلام (صلعم) سے عشق ہے پھر یہ کیونکر ممکن ہے کہ آپ کو ایک اسلامی حقیقت معلوم ہو جائے اور آپ اس سے انکار کریں۔

_____ بلکہ مجھے ابھی سے یقین ہے کہ بالآخر آپ میرے ساتھ اتفاق کریں گے میری نسبت یہ بھی آپ کو معلوم ہے۔ میرا فطری اور آبائی میلان تصوف کی طرف ہے اور یورپ کا فلسفہ پڑھنے سے یہ میلان اور بھی تیز ہو گیا تھا کیونکہ یورپین فلسفہ بحیثیت مجموعی وحدۃ الوجود کی طرف رُخ کرتا ہے۔ مگر قرآن میں تدبر کرنے اور تاریخ اسلام کا بغور مطالعہ کرنے سے مجھے اپنی غلطی کا احساس ہو گیا اور میں نے محض قرآن کی خاطر اپنے قدیم خیال کو ترک کر دیا اور اس قصد کے لئے مجھے اپنے فطری اور آبائی رجحانات کے ساتھ ایک خوفناک دماغی اور قلبی جہاد کرنا پڑا۔

"تصوف جو مسلمانوں میں پیدا ہوا اور اس جگہ تصوّف سے میری مراد ایرانی تصوف ہے۔ اس نے ہر قوم کی رہبانیت سے فائدہ اٹھایا ہے اور ہر راہبی تعلیم کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی ہے یہاں تک کہ قرامطی تحریک کا مقصد بھی بالآخر قیود شرعیہ اسلامیہ کو فنا کرنا تھا اور بعض صوفیاء کی نسبت تاریخی شہادت موجود ہے کہ وہ اس تحریک سے تعلق رکھتے تھے۔

"حضرت امام ربّانی مجدد الف ثانی نے مکتوبات میں ایک جگہ یہ بحث کی ہے کہ "گستن" اچھا ہے یا "پیوستن"، یعنی فراق اچھا ہے یا وصال میرے نزدیک "گستن" عین اسلام ہے اور "پیوستن" رہبانیت یا ایرانی (غیر اسلامی) تصوف ہے اور میں اسی غیر اسلامی تصوف کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتا ہوں... گذشتہ علمائے اسلام نے بھی ایسا ہی کیا ہے اور اس بات کی تاریخی شہادت موجود ہے۔" (۳۰ دسمبر ۱۹۱۵ء)

اب اس سلسلے میں علامہ اقبال کا ایک خط مہاراجہ سر کشن پرشاد مدار المہام

حیدر آباد کے نام بھی منقول ہے علامہ لکھتے ہیں "میں نے دو سال کا عرصہ ہوا تصوّف کے بعض مسائل سے کسی قدر اختلاف کیا تھا اور وہ اختلاف ایک عرصہ سے صوفیائے اسلام چلا آتا ہے۔ کوئی نئی بات نہیں تھی۔ مگر افسوس ہے بعض ناواقف لوگوں نے میرے مضامین کو (جو مثنوی میں لکھے ہیں) تصوف کی دشمنی پر محمول کیا۔ میں نے اپنی پوزیشن محض اس لئے واضح کی کہ خواجہ صاحب (حسن نظامی دہلوی نے مثنوی پر اعتراض کئے تھے چونکہ میرا عقیدہ تھا اور ہے کہ اس مثنوی کا پڑھنا اس ملک کے لوگوں کے لئے (خصوصاً مسلمانوں کے لئے) مفید ہے اور اس بات کا اندیشہ تھا کہ خواجہ صاحب کے مضامین کا اثر اچھا نہ ہوگا۔ اس واسطے مجھے اپنی پوزیشن صاف کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔" (۲۰ جنوری ۱۹۱۸ء)

خطوط کے ان اقتباسات سے یہ حقیقت بخوبی ظاہر ہو سکتی ہے کہ اقبال تصوف کے خلاف نہیں تھے بلکہ اس تصوف کے خلاف تھے جسے انھوں نے غیر اسلامی تصوف سے تعبیر کیا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اسلامی تصوف کیا ہے کیونکہ جہاں تک اسلام کا تعلق ہے اس کے ابتدائی زمانے میں کہیں بھی "تصوف"، "صوفی" کی اصطلاحیں نظر نہیں آتیں۔ قرآن اور حدیث تصوف کے لفظ تک سے آشنا نہیں۔ یہ لفظ دوسری صدی ہجری میں عربی زبان میں داخل ہوا اور پھر ویسے بھی تصوّف یا ویدانت ایک خالص ہندوستانی نظریۂ حیات ہے۔ شری راج گوپال اچاریہ نے اپنے رسالہ موسوم بہ "ویدانت" میں اسے ہندوستان کے تمدن کی بنیاد قرار دیا ہے۔ جواہر لال نہرو نے "دریافت ہند" میں اس کی تشریح یہ کی ہے کہ "ویدانت" ویدوں کا انت یعنی انتہا ہے۔ ویدوں کی تعلیم جب شرح و بیان کا لباس پہن کر

اپنشدوں کے فلسفے کی صورت میں جلوہ گر ہوتی تو اُسے ویدانت نام دیا گیا گویا بنیادی طور پر ویدانت یا تصوف فلسفہ تو ویدہی کا ہوا اور وید کب عالم وجود میں آیا اگر ہم اس بحث کو مذہبی رنگ بھی دیں اور یہ دعوٰے تسلیم نہ بھی کریں کہ وید ابتدائے آفرنیش کے ساتھ عالم وجود میں آئے۔ اور محض عصر حاضر کے محققین کی جانب ہی رجوع کریں تو بھی وید کی عمر چار یا پانچ ہزار برس سے کیا کم متعین ہو سکے گی۔

یہ فلسفہ اپنے صدیوں کے سفر میں نہ جانے کتنے مفسروں کے ہاتھ میں آیا۔ بقول اقبال "ہندو قوم کے دل و دماغ میں عملیات و نظریات کی ایک عجیب طریق سے آمیزش ہوئی ہے۔ اس قوم کے موشگاف حکما نے قوّتِ عمل کی حقیقت پر نہایت دقیق بحث کی ہے اور بالآخر اس نتیجے پر پہونچے ہیں کہ انا کی حیات کا یہ مشہود تسلسل جو تمام آلام و مصائب کی جڑ ہے عمل سے متعین ہوتا ہے یا یوں کہئے کہ انسانی انا کی موجودہ کیفیات اور لوازم اس کے گذشتہ طریق عمل کا لازمی نتیجہ ہیں اور جب تک یہ قانونِ عمل اپنا کام کرتا رہے گا وہی نتائج پیدا ہوتے رہیں گے۔ انیسویں صدی کے مشہور شاعر گوئیٹے کا ہیرو فاؤسٹ جب انجیل یوحنا کی پہلی آیت میں لفظ "کلام" کی جگہ لفظ "عمل" پڑھتا ہے (ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا) تو حقیقت میں اس کی دقیقہ رس نگاہ اسی نکتہ کو دیکھتی ہے جس کو ہندو حکمائے صدیوں پہلے دیکھ لیا تھا۔ اس عجیب وغریب طریق پر ہندو حکمائے نے تقدیر کی مطلق العنانی اور انسانی حریت با لفاظ دیگر جبر و اختیار کی گتھی کو سلجھایا اور

اس میں شک نہیں کہ فلسفیانہ لحاظ سے ان کی جدت طرازی داد و تحسین کی مستحق ہے اور بالخصوص اس وجہ سے کہ وہ ایک بہت بڑی اخلاقی جرأت کے ساتھ اس تمام فلسفیانہ نتائج کو بھی قبول کرتے ہیں جو قضیہ سے پیدا ہوتے ہیں یعنی یہ کہ جب انا کا تعین عمل ہے تو انا کے پھندے سے نکلنے کا ایک ہی طریق ہے، وہ ترک عمل ہے یہ نتیجہ انفرادی اور ملی دونوں پہلوؤں سے نہایت خطرناک تھا اور اس بات کا مقتضی تھا کہ کوئی مجدد پیدا ہو جو ترک عمل کے اصلی مفہوم کو واضح کرے۔"

یہی وہ ترکِ عمل کا فلسفہ ہے جسے اقبال نے جا بجا غیر اسلامی تصوف کا نام دیا ہے یہ ضروری نہیں کہ یہ فلسفہ شری شنکر اچاریہ ہی نے پیش کیا ہو۔ جب اسی نقطۂ خیال سے محی الدین ابن عربی اندلسی قرآن حکیم کی تفسیر کرتے ہیں تو اقبال اسے بھی غیر اسلامی قرار دیتے ہیں۔ اس تمیز میں ہندو اور مسلمان کی وہ قید نہیں جو عصر حاضر کے اس ترقی یافتہ دور میں ہم نے اپنے اوپر عائد کر رکھی ہے۔ اقبال کے یہاں لفظ "اسلام" اپنے حقیقی معنی میں استعمال ہوا ہے اور اس معنی میں استعمال نہیں ہوا جس میں آج کی سیاست اُسے استعمال کر رہی ہے اقبال کے سارے کلام میں "اسلام" سے مراد امن و سلامتی اور صالح ذوقِ جہد و عمل کی تلقین ہے اور یہی سبب ہے کہ جہاں آپ نے شری شنکر اچاریہ، شیخ اکبر اور خواجہ حافظ کے خیالات کو غیر اسلامی کہا ہے وہاں سری کرشن اور رامانج کے افکار کو غیر اسلامی نہیں کہا بلکہ ان افکار کی تائید کی ہے اور انہیں برقرار رکھنے کی تلقین کی ہے اور جیسا کہ اوپر کے اقتباس میں کہا جا چکا ہے اور انھوں نے اس امر پر افسوس کیا ہے کہ جس

عروسِ معنی کو سری کرشن اور شری رامانج بے نقاب کرنا چاہتے تھے شری شنکر کے منطقی طلسم نے اُسے پھر محجوب کر دیا اور شری کرشن کی قوم ان کی تجدید کے ثمر سے محروم رہ گئی۔

اصل میں اقبال نے اپنے دور میں اسلام اور مسلمانوں کی حالت پر غور کیا تو اس نتیجے پر پہنچے کہ حقیقتوں سے فرار کی تعلیم نے مسلمانوں کی قوت عمل کو فنا کر دیا ہے اور نتیجتہً مسلمانوں کے دین و ادب سے ہوئے رہبانی آنا شروع ہو گئی ہے۔ یہ فرار اور گریز کی تعلیم کہاں سے آئی قران حکیم تو انسان کو عمل صالح کی تعلیم دیتا ہے ظاہر ہے کہ وہ تعلیم تصوف کے اسی بظاہر دلکش لیکن بباطن خطرناک رستے سے آئی ہے جو ادبیات، فنونِ لطیفہ اور زندگی کے دوسرے شعبوں پر مسلط ہو چکا ہے۔ چنانچہ اسی زمانہ میں وہ اپنے خطوط میں جناب سراج الدین پال کو لکھتے ہیں۔

شعرائے عجم میں بیشتر وہ ہیں جو اپنے فطری میلان کے باعث وجودی فلسفہ کی طرف مائل تھے۔ اسلام سے پہلے بھی ایرانی قوم میں یہ میلان طبیعت موجود تھا اور اگرچہ اسلام نے کچھ عرصہ تک اس کا نشو و نما نہ ہونے دیا تاہم وقت پاکر ایران کا آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا۔ یا بالفاظ دیگر مسلمانوں میں ایک ایسے لٹریچر کی بنیاد پڑی جس کی بنا وحدۃ الوجود تھی ان شعرا نے نہایت عجیب وغریب اور بظاہر دلفریب طریقوں سے شعائرِ اسلام کی تردید و تنسیخ کی ہے اور اسلام کی ہر محمود شے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے مثلاً "اسلام جہاد فی سبیل اللہ" کو حیات کے لئے ضروری قرار دیتا ہے تو شعرائے عجم اس شعار میں کوئی اور معنی تلاش کرتے ہیں اس کے ثبوت میں ذیل کی رباعی پیش کرتا ہوں۔

غازی ز پئے شہادت اندر تگ و پوست
غافل کہ شہیدِ عشق فاضل تراز اوست
در روزِ قیامت ایں باو کے ماند
ایں کشتۂ دشمن است و آں کشتۂ دوست

یہ رباعی شاعرانہ اعتبار سے نہایت عمدہ ہے مگر انصاف سے دیکھئے تو جہاد اسلامی کی تردید میں اس سے زیادہ دل فریب اور خوبصورت طریق اختیار نہیں کیا جا سکتا شاعر نے کمال یہ کیا ہے کہ جس کو زہر دیا ہے اس کو اس امر کا احساس بھی نہیں ہو سکتا کہ مجھے کسی نے زہر دیا ہے بلکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ مجھے آب حیات پلایا گیا ہے" (۱۰ر جولائی ۱۹۱۵ء)

تصوف کی تمام شاعری مسلمانوں کے پولٹیکل انحطاط کے زمانہ میں پیدا ہوئی اور ہونا بھی یہی چاہیے تھا کہ جس قوم میں طاقت اور توانائی مفقود ہو جائے جیسا کہ تاتاری یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہو گئی تو پھر اس قوم کا نقطہ نگاہ بدل جایا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک ناتوانی ایک حسین و جمیل شے ہو جاتی ہے اور ترکِ دُنیا موجب تسکین۔ اس ترکِ دُنیا کے پردے میں ضعیف قومیں اپنی سستی اور کاہلی اور اس شکست کو جو ان کو تنازع للبقا میں نصیب ہوتی ہے چھپایا کرتی ہیں خود ہندوستان کے مسلمانوں کو دیکھئے ان کے ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا" (۱۹ر جولائی ۱۹۱۴ء)

اسی مذکورہ زہر کے تریاق کو اقبال نے اسلامی تصوف سے تعبیر کیا ہے۔ یہی وہ رمز تھی جو "مثنوی اسرار خودی" کی پہلی اشاعت کے وقت لسان العصر

اکبرالہ آبادی کی نگاہ و دل سے پوشیدہ رہی اور انھوں نے اقبال کو تصوّف کا مخالف کہہ کر مثنوی کا مطالعہ کرنا بھی تضیعِ اوقات سمجھا۔ اقبال نے جب یہ شعر کہا تھا تو نہ جانے مشیت کو کیا منظور تھا۔

آشنائے من ز من بیگانہ رفت   از خمستانم تہی پیمانہ رفت

ورنہ بات سامنے کی تھی۔ اقبال نے تصوف میں سے زندہ و پائندہ عناصر چن چن کر اسلام کو واپس لوٹائے۔ "اسلامی اور غیر اسلامی تصوف میں ایک واضح لکیر کھینچی اور اسلام اور بنی نوعِ انسان کی ایک بہت بڑی خدمت انجام دی۔ ورنہ اگر واقعی اقبال تصوف کے مخالف ہوتے تو رومی کو اپنا پیر مرشد مانتے؟ انہیں کے اشعار "اسرار خودی" کے پہلے ورق کی زینت بناتے اور مثنوی کی تمہید کی ابتدا نظیری کے شعر سے کرتے!

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ

جوشؔ اور فراقؔ کا جمالیاتی احساس

جوشؔ ملیح آبادی اور فراقؔ گورکھپوری ہم عصر سہی لیکن ان کی آوازوں نے ایک ساتھ دل کھینچنا شروع نہیں کیے۔ ایک کی اُٹھان میں بلا کا زور تھا اور جوانی سرمستی کی طوفان خیز موج تھی۔ دوسرے نے کم کم اُبھرنا پسند کیا لیکن اُس کی شاعری پختگی کے ساتھ ساتھ پُرکشش ہوتی گئی۔ دونوں منفرد اسلوب کے مالک ہیں۔ وادیٔ شعر میں دونوں کی راہیں الگ الگ ہیں۔ دونوں کے جمالیاتی احساس کی سطحیں بھی جدا جدا ہیں۔ لیکن یہ واقعہ ہے کہ جوشؔ اور فراقؔ اُردو کے پہلے قابلِ ذکر شاعر ہیں، جنھوں نے محبوب کے حسن جمال کو ہندوستانی پس منظر میں دیکھا ہے اور محبوب کو محبوب کی حیثیت سے پیش کرتے ہوئے اس کی ارضیت اور جسمانیت کے بیان میں صاف گوئی اور جرأت سے کام لیا ہے۔ فراقؔ اور جوشؔ دونوں کے ہاں عشقیہ شاعری کے ارتقائی تصورات مختلف ہیں اور اس پہ آگے چل کر بحث کی جائے گی۔ لیکن جہاں تک بنیاد کا تعلق ہے، وہ دونوں کے ہاں ایک ہے یعنی عشق کا ارضی تصوّر۔ ان سے پہلے اردو شاعری میں یہ تصوّر اتنا واضح نہیں تھا۔ قدیم شاعری میں حُسن کا زمینی تصوّر تو موجود رہا ہے اور اس میں بھی شک نہیں کہ وہ ایک حد تک صنفِ لطیف ہی سے ماخوذ تھا مگر وہ محض جھلک ہی جھلک ہے۔ حسن کی ٹھیٹھ مادیت اور اس کے

انسانی اور زمینی تقاضوں کا صحیح عرفان ہماری قدیم شاعری میں نہیں ملتا۔ اُس زمانے میں حُسن کے تمام پہلوؤں اور کیفیتوں کی عکاسی معیوب خیال کی جاتی تھی اور اس محبوب کی ذات کو طرح طرح کے پردوں میں رکھا جاتا تھا۔ یہ پردے کہیں وضع داری کے تھے، کہیں متانت اور سنجیدگی کے اور کہیں وقار و آداب کے۔ اس کے برعکس جوشؔ و فراقؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری میں عورت کو عورت کی حیثیت سے پیش کیا اور نہایت جرأت اور صاف گوئی سے کام لیتے ہوئے حسن کے زمینی اور فطری تصور کو ایک بنیادی قدر کی حیثیت سے قبول کیا ہے۔

کلاسیکی اُردو غزل میں مجموعی طور پر محبوب کا تصوّر گھٹا گھٹا بھنچا بھنچا ہے دکنی شاعروں کو چھوڑ کر صرف میرؔ اور مصحفیؔ کے ہاں تصوّرِ حسن کا ہندوستانی روپ ملتا ہے۔ دہلوی شعراء سے لے کر حالیؔ اور حسرتؔ تک اُردو غزل میں جس محبوب کی کارفرمائی ملتی ہے، اس کی ارضیت سے انکار نہیں لیکن اس کی جمال آرائی ٹھیٹھ ہندوستانی انداز سے نہیں کی گئی۔ اس میں جو متانت، رکھ رکھاؤ، خوش سلیقگی اور لیے دیئے رہنے کی کیفیت ملتی ہے، وہ ہند ایرانی معاشرت کی دین ہے جس میں شرم و ضبط اور پردے اور نقاب پر زور دیا جاتا تھا۔ پردے کے اس بڑھتے ہوئے رواج کا اثر ہماری مثنویوں پر بھی ہوا ہے۔ گو یہاں عورت کا ذکر مؤنث اجمال میں کیا گیا ہے اور سراپا کے بعض عمدہ نمونے بھی مثنویوں میں مل جاتے ہیں لیکن ہندوستانی مزاج زمینی حسن و جمال میں جو لطافت دیکھنا چاہتا ہے اور جسم و جمال کے بیان میں جو رنگین، بھرپور اور سرشار انداز اختیار کرنا چاہتا ہے، وہ ہماری مثنویوں میں نہیں۔ مرثیہ مذہبی چیز ہے، اس میں عورت کا تصور ملتا ہے لیکن وہاں عورت کی کردار نگاری اعلیٰ اخلاقی سطح پر ہوئی ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستانی احساس کی کچھ جھلک عظمت اللہ خاں کی شاعری میں ملتی ہے لیکن وہ جوانی ہی میں ہم سے رخصت ہو گئے اور اس روایت کو فروغ نہ دے سکے۔ شوق قدوائی نے مثنوی عالمِ خیال میں ہندی عورت کے جذبات اپنے شوہر کی یاد میں پوری سچائی اور شاعرانہ رکھ رکھاؤ سے ادا کیے تھے۔ اس نظم کو محدود اور کمتر پیمانے پر میگھ دوت کا چربہ کہا جا سکتا ہے، لیکن اس وقت کے اردو داں طبقے نے مثنوی کے بنیادی کردار کو مسلمان قرار دے کر اس کی زبانی عشق و انتظار کے سچے جذبات ادا کرنے کی ایسی مذمت کی کہ بیچارے شاعر کو اگلے ایڈیشن میں مثنوی کا ڈھانچہ ہی بدل دینا پڑا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے لیکن اس کا اصلی نقش اب کہیں دیکھنے کو بھی نہیں ملتا۔

لگ بھگ اسی زمانے میں اختر شیرانی نے سلمیٰ کی تخلیق کی مگر انھوں نے بھی سلمیٰ کو پردے ہی میں رکھا۔ اقبال نے بھی اپنی ابتدائی شاعری میں محبوب کو چھپانے کی کوشش کی تھی لیکن آگے چل کر ان کا رویہ عورت کی طرف سے ہمدردانہ نہ رہا۔ شروع شروع میں جوش نے بھی اپنی نظموں میں عورت کا ذکر مذکر افعال میں کیا تھا۔ لیکن بہت جلد وہ عورت کو عورت کے روپ میں پیش کرنے لگے۔ ترقی پسند شاعروں نے اُردو کی عشقیہ شاعری کو فطری بنانے کے بہانے حسن و جمال کے بیان میں بڑی بڑی بے اعتدالیاں کیں۔ اس زمانے میں اُردو میں میراجی، یوسف ظفر وغیرہ جنس زدہ شاعروں کا ایک طبقہ سامنے آیا۔ جس نے اپنے کلام میں جنس لطیف کے حدود اربعہ کو سائنسی اصولوں میں تقسیم کر کے اس کی ساری لطافتوں اور رنگینیوں پر پانی پھیر دیا۔ البتہ اِنے گنے شاعروں مثلاً مجاز، جذبی اور فیض نے اُردو کی عشقیہ شاعری کو تازگی اور شگفتگی دی، مگر

وہ ہندوستانی تہذیب و تصور کے رموز و معنی سے آشنا نہیں اور ان کا علمی پس منظر فارسی اور عربی سے ماخوذ ہے۔ چنانچہ ان میں سے کوئی بھی اردو شاعری کے احساس جمال کو ہندوستانی ندرتوں اور نزاکتوں سے روشناس نہ کرا سکا۔ ان شاعروں کی بہ نسبت جوش کا مشاہدہ وسیع ہے اور ان کا میدان بھی نظم ہے۔ اس لیے ان کے ہاں ہندوستانی عورت، اس کے نک سک اور وضع قطع کا ذکر تفصیل سے ہوا ہے۔ جوش کی مرقع نگاری میں دلکشی بھی ہے اور مقامی ماحول کی جھلک بھی:

نازسے چونکی ہے یوں اک مست الھڑ کامنی
جیسے اٹھلاتی کرن ہے رسمساتی ہے ندی
چاند سے ماتھے پہ جنبش میں مہکتی کاکلیں
کاکلوں کے زیرِ سایہ جھٹ پٹے کی موہنی
کروٹوں میں کم سنی کے دو یوں کی چٹکیاں
انکھڑیوں میں بھیرویں انگڑائیاں لیتی ہوئی
کروٹوں سے کھل رہا ہے جسم کا یوں بند بند
کھل رہی ہے ناز سے گویا چنبیلی کی کلی

سن نیم سفید نیم دھانی — آئینۂ طفلی و جوانی
رنگینیٔ جسم سے بھبھوکا — باریک بجھا ہوا شلوکا
شوخی میں حیا کی کسمساہٹ — بھیگے ہوئے تن میں گنگناہٹ
آنکھوں میں چڑھتی ہوئی راتیں — بھیگی ہوئی مالوے کی راتیں

پچھم کی طرف روانہ مدھم　　کرنوں کی عماریوں میں شبنم
ہر نفس قدم میں سحر بنگال　　پل پہ چڑھتے ہوئے مہ و سال
تن میں طوفان بپا رہا ہے　　یہ کون جوان ہو رہا ہے

فراق نے بھی اپنی عشقیہ شاعری کے نگارخانے کو محبت کے فطری انسانی تصورے سے آباد کیا ہے۔ ان کا محبوب بھی ہندوستانی طبقہ اناث کی صحیح طور پر ترجمانی کرتا ہے۔ ہندوستانی تشبیہوں اور ملکی زندگی سے اخذ کی گئی علامتوں کے استعمال سے اس کی دلکشی میں اور بھی اضافہ ہوا ہے۔ فراق "برج بھاشا، اودھی اور کھڑی بولی کے بھید بھاؤ سے واقف ہیں اور موقع موقع سے سنسکرت اور پراکرت کے الفاظ بڑی خوبی سے اردو میں لے آتے ہیں۔" ان کے کلام میں ہندو مذہب، ہندوستانی فلسفہ اور روایت کی کارفرمائی بھی ملتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ فراق کو زبان پر وہ قدرت نہیں جو جوش کو حاصل ہے۔ جوش الفاظ کے بادشاہ ہیں اور منظر کشی اور محاکات کے بیان میں ان کا کوئی معاصر ان تک نہیں پہنچتا۔ جس چیز کی اور جیسی تصویر وہ چاہتے ہیں، بے کم و کاست کھینچ کے رکھ دیتے ہیں۔ اس کے برعکس فراق کے ہاں الفاظ کبھی کبھی جذبہ و خیال کا ساتھ دیتے ہوئے معلوم نہیں ہوتے۔ جوش کی شاعری الفاظ کا آبشار ہے۔ ان کی یہ خصوصیت جمالیاتی تصویرکشی میں اپنے کمال پہ دیکھی جا سکتی ہے۔ الفاظ، تشبیہیں، ترکیبیں اور استعارے قطار اندر قطار دست بستہ کھڑے ہیں اور اشارہ پاتے ہی قوافی و ردیف کے حضور میں سر جھکاتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ جوش کے ہاں جو روانی، صفائی اور تیزی ہے وہ فراق کی شاعری میں نہیں ملتی۔ جوش کا اندازِ بیان برساتی ندی کی طرح تند و تیز اور سرمست ہے۔ فراق کے ہاں گہرے دریا کا دھیماپن، پُرسکون انداز اور نرم خرامی کی

کیفیت نمایاں ہے۔ یہاں الفاظ کے نرم نازک اور ملائم ہیں۔ جوش کے ہاں حسن کی ایک ہی جھلک ہوش و خرد کو لے اڑتی ہے۔ فراق کے ہاں اس کا اثر دھیرے دھیرے ہوتا ہے اور جمالیاتی احساس کی تہیں رک رک کے کھلتی ہیں۔ جوش کے ہاں الفاظ کی قبا جذبے پر چست بیٹھتی ہے اور کہیں کہیں تو حسن کا نکھار الفاظ ہی کا مرہونِ منت ہو کے رہ جاتا ہے لیکن فراق کا جمالیاتی تجربہ ہیئت کے تمام تر تقاضوں کی تاب لانے کے لیے تیار نہیں۔ چنانچہ ان کے ہاں حسن کی ارضیت اور اصلیت کا اظہار ٹھیٹھ انداز سے ہوا ہے۔ فراق کی شاعری میں الفاظ محض پھول کی پتی پر شبنم کا کام دیتے ہیں احساس کی لطافت اور نزاکت الفاظ کے پردوں کے پیچھے ہی نہیں رہ جاتی، بلکہ ان سے چھن چھن کے آتی ہے اور دل کے تاروں کو چھونے لگتی ہے۔ یہ جذبے کی وہ بلا خیز موج نہیں جو لمحہ بھر کے لیے چکا چوندھ کا عالم پیدا کرے اور پھر پلک جھپکتے ہی اس کی کمان اتر جائے۔ فراق کی شاعری میں حسن کا نور پھوار بن کر کم کم برستا ہے اور قلب و نظر کے لیے جذب و سرور کا سامان فراہم کرتا ہے۔ اس نکتے کی مزید وضاحت سے پہلے فراق کے یہ چند شعر ملاحظہ ہوں:

وہ پچھلی شب نگہِ نرگسِ خمار آلود ۔۔۔ کہ جیسے نیند میں ڈوبی ہوئی ہو چندر کرن
وہ نو بہار ناز اٹھا فضائے صبح جاگ اٹھی ۔۔۔ وہ تازگی، وہ حسن، وہ نکھار وہ صباحتیں

دلوں کو تیرے تبسم کی یاد یوں آئی ۔۔۔ کہ جگمگا اٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ
جو چھپ کے تاروں کی آنکھوں سے پاؤں دھرتا ہے ۔۔۔ اسی کے نقش کفِ پا سے جل اٹھے ہیں چراغ
پلکیں بند، السائی زلفیں، نرم سیج پہ بکھری ہوئی ۔۔۔ ہونٹوں پہ اک موجِ تبسم سو تو بھی یا جاگو ہو

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ لے دوست　　ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

روپ کا رہ رہ کے جھلک مارنا　　پھولوں سے جس طرح اڑیں تتلیاں

رنگِ رخ کھلا اس طرح آنچ عشق کی کھا کر　　پھول جس طرح بکھرے سوکھنے سے شبنم کے

حسن کی صباحت کو کیا بتایئے جیسے　　چاندنی مناظر پہ پچھلی رات ڈھلتی ہے

کروٹیں لے افق پہ جیسے صبح　　کوئی دوشیزہ رسمساتی تھی

جیسے نشاط مسکرائے، جیسے صباح تھرتھرائے　　جیسے حیات رسمسائے حسن کی تازگی تو دیکھ
جیسے پیام راز آئیں، شعلہ ساز تھرتھرائیں　　جیسے ستارے مل کے گائیں حسن کی نغمگی تو دیکھ
جیسے سکون تھرتھرائے جیسے سکوت کچھ سنائے　　جیسے سگندھ مسکرائے حسن کی طرفگی تو دیکھ

باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کے کھل جائے　　سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا
جگمگاہٹ یہ جبیں کی ہے کہ پو پھٹتی ہے　　مسکراہٹ ہے تری صبحِ چمن کیا کہنا
زلفِ شب گوں کی چمک پیکرِ سیمیں کی دمک　　دیپ مالا ہے سرِ گنگ و جمن کیا کہنا

لٹک وہ گیسو کی جیسے پیچ و تاب کمند　　لچک بھوؤں کی وہ جیسے کماں جھکائی ہوئی
سحر کا جیسے تبسم دمک وہ ماتھے کی　　کرن سہاگ کی بیندی کی لہلہائی ہوئی
وہ انکھڑیوں کا فسوں روپ کی وہ دیوئیت　　وہ سینہ روح نمو جس میں کنمنائی ہوئی
وہ سیج سانس کی خوشبو کو جس پہ نیند آئے　　وہ قد گلاب کی اک شاخ لہلہائی ہوئی
ہنوز سینۂ ماضی میں جگمگاہٹ ہے　　دمکتے روپ کی دیپاولی جلائی ہوئی

(جدائی)

یہ انگ انگ میں رس جس نظر نظر میں دعائیں　　یہ بات بات میں امرت کی ہلکی ہلکی پھوار
قدِ جمیل ہے یا کامدیو کی ہے کماں　　نظر کے پھول، گندھے تیر کرتے جاتے ہیں وار

سڈول پن ہے غضب ساعد بلوریں میں | کہ ڈھل کے سانچے میں شعلے کو جیسے آئے قرار
یہ چہرہ صبح بنارس یہ شام زلف اودھ | کمند پیکر نازک فضائے خلد تشکار
بدن میں سر سے قدم تک چٹکتی ہیں کلیاں | زہے تبسم ہر عضو رشک صبح بہار
یہ دید حسن کے لمحے برس برس کے ہیں دن | منائے جائیں بیک وقت جیسے کل تہوار
میان دار فنا حسن کے تصور کا | ہے نیم لمحہ بھی اک وقفۂ بقا آثار

(حسن کی دیوی سے)

آپ نے ملاحظہ فرمایا، فراق کا ذوق حسن بھی جوش کی طرح اپنی غذا محبت کے زمینی تصور سے حاصل کرتا ہے۔ دونوں کے ہاں عشق کی بنیاد فطری ہے لیکن دونوں کے جمالیاتی احساس میں بڑا فرق ہے۔ ایک کا ذوق جمال سطحی رومانیت کی شکل اختیار کر کے رہ جاتا ہے اور دوسرے کے ہاں یہ حیات و کائنات کی وسعتوں اور بلندیوں پر چھا جانے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ ایک صرف نظارے پر قانع ہے، دوسرا نظر کے ساتھ ساتھ بصیرت دبصر کا سامان بھی کرنا چاہتا ہے۔ جوش اچھے نقاش ہیں۔ تصویر کشی میں ان کا جواب نہیں۔ لیکن حسن کے گہرے اسرار و رموز اور اس کی بے کرانی اور بے پایانی کا ادراک ان کے بس کی بات نہیں۔ جوش در اصل محبوب کے رنگ و روپ کے شاعر ہیں حسن کی فطری معصومیت اور حیات و کائنات کے شعور کلی سے اس کے ربط و آہنگ سے متعلق سوچنے کی انھوں نے زحمت گوارا نہیں کی۔ عورت کے بارے میں ان کا نظریہ رجعت پسندانہ ہے، وہ عورت کو مرد کی لذت اندوزی اور عیش کوشی کا ذریعہ اور ایک رنگین کھلونا سمجھتے ہیں۔ چنانچہ ان کی نظر رنگ و بو کی سطح ہی پر رک گئی ہے وہ حسن کی تصویر کشی اور سراپا نگاری سے فضا تو باندھ لیتے ہیں لیکن حسن کی بے کراں

وسعتوں کا راز کھولنے پر قادر نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں ہندوستانیت کی چھاپ ہوتے ہوئے بھی ہندوستانی رس نہیں ملتا۔ اس کے برعکس فراؔق حسن وجمال کی بولتی ہوئی روح کے شاعر ہیں، ان کے ہاں حسن اپنی جسمانیت کے باوصف ایک ماورائی پہلو بھی رکھتا ہے۔ فراؔق کے جمالیاتی احساس میں کثافت سے لطافت اور مادیت سے روحانیت کی حدیں جدا نہیں ہیں۔ ان کے ہاں جنسی جذبے کا تصور بھی مذموم یا معیوب نہیں۔ جنسی جذبہ، خواہ وہ کیسا ہی ہو، لطافت اور بالیدگی سے عاری نہیں۔ فراؔق کی عشقیہ شاعری جنس کی پاکیزگی اور تطہیر کی بہترین مثال ہے۔ قدیم تنقید کے علمبردار اس لحاظ سے ہمدردی کے مستحق ہیں کہ وہ یہ بات سننے تک کے روادار نہ ہوں گے کہ جنسی جذبے میں بھی رفعت اور تقدیس کے امکانات ہو سکتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ غزل کے تصورِ حسن سے بحث کرتے ہوئے ہماری تنقید حقیقت و مجاز اور داخلیت و خارجیت کے چکر میں پڑ کر ماری گئی ہے۔ یاروں نے عشق کو کہیں پاک اور کہیں ناپاک قرار دیا ہے یہ بات غور طلب ہے کہ کیا فطری انسانی محبت بھی ناپاک ہو سکتی ہے۔ لیکن اُردو میں صدیوں تک یہی سمجھا جاتا رہا ہے۔ فراؔق کا جمالیاتی احساس ان پرانی حد بندیوں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ انھوں نے جنس کی پاکیزگی، رفعت اور طہارت کا جو تصور پیش کیا ہے، اسے پرانی لکیر کے فقیر، خواہ وہ شاعر ہوں یا ناقد، سمجھ ہی نہیں سکتے۔ تبھی تو اپنی بوکھلاہٹ کے لیے وہ لائقِ اعتنا نہیں۔ بظاہر جنس کے تقدس اور اس کے لامحدود امکانات کی نقاب کشائی کرتے ہوئے فراؔق نے اُردو شاعری کی مسلمہ روایتوں سے بغاوت کی ہے مگر دراصل انھوں نے ان قدیم ملکی روایتوں کی پاسداری کی ہے جو صدیوں سے ہندوستان کے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کے ارتقا میں ممد و معاون

اور ان کی بقا کی ضامن رہی ہیں اور جن کا مطالبہ ہندوستانی روح جدید اردو شاعری سے بھی کر رہی تھی۔ ہندوستانی مزاج کی یہ بنیادی خصوصیت ہے کہ اس میں جنس کا تصور فحاشی اور عریانی کا نہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ہندوستانی میزانِ اقدار میں فکر کا پلہ سب سے بھاری سمجھا گیا ہے لیکن فکر کے ساتھ ہندوستانی ذہن تخیّل کی دولت سے مالا مال ہے اس پر طبعی ماحول کی گرم مرطوب آب و ہوا مستزاد، وہ جذبے و تخیّل کی آگ کو اور بھڑکاتی رہتی ہے۔ چنانچہ اس سرزمین پر فکر کے ساتھ ساتھ جذبے و تخیّل کی شدت بھی قدم قدم پر محسوس ہوتی ہے۔ جذبے کی شدت کا حال یہ ہے کہ اسے جتنا دبایا جائے اتنا ہی ابھرتی ہے۔ اس لیے ہندوستان میں جذبے پر سخت اخلاقی پابندیاں عاید کرنے کی سرے سے کوشش ہی نہیں کی گئی کیونکہ وہ کارگر ثابت نہیں ہو سکتی تھی۔ اس کے بجائے جذبے کی شدت کے برے اثرات سے بچنے یا لذت اندوزی اور ہوسناکی کا سدباب کرنے کے لیے جنس کی طرح طرح سے تقدیس کر دی گئی۔ چنانچہ ہندوستانی تہذیب میں جنسی اتصال کا تصور ہوس پرستی اور عریانی کا نہیں، بلکہ تقدیس اور طہارت کا ہے۔ جنس کی رفعت کا تصور خالص آریائی نہیں۔ آریوں سے بہت پہلے اس کی کارفرمائی دراوڑوں کے ہاں شیو شکتی کی پوجا میں بھی ملتی ہے اور بعد میں اس کا آریائی روپ رادھا اور کرشن کی تمثیل میں اور بودھوں کے سہاجا فرقے کے عقاید میں سامنے آتا ہے۔ ایسا صرف مذہبی سطح پر نہیں ہوا بلکہ فنون لطیفہ اور ادب میں بھی قدم قدم پر اس تصور کی کارفرمائی ملتی ہے۔ ہندوستانی مصوری ہو، بت تراشی ہو، موسیقی ہو، شاعری ہو، ہر کہیں جنس کا تصور پاکیزہ، مقدس، اعلیٰ، ارفع اور بلند ملے گا! اجنتا ایلورا، ایراوتی، باگھ کے شاہکار ہوں یا کالی داس، بھرتری ہری اور سور داس کے،

نغمے، جنس کی پاکیزگی کا تصور ان سب میں موج تہ نشین کی حیثیت رکھتا ہے لیکن مستثنیات دنیا میں کہاں نہیں، ہندوستانی تہذیب بھی کئی نشیب و فراز سے گزری ہے اور زوال کے دور میں یہی خصوصیات اعتدال و توازن کی راہ سے ہٹ کے لذت پرستی اور عریانیت کا شکار ہو گئی ہے ورنہ مجموعی طور پر جنس کا تصور ہندوستان میں عبادت و عقیدت کا درجہ رکھتا ہے۔ فراق اپنی شاعری میں قدیم اور عظیم آریائی تہذیب کی جمال آرائی کی جو بشارت دیتے ہیں، وہ دراصل ہندوستانی کلچر کے اسی پہلو یعنی شرنگار رس اور اس کی مادی اور وجدانی لطافتوں کی ترجمانی سے عبارت ہے۔ جمالیاتی احساس کی یہ وہ منزل ہے، جہاں تک پہنچنے کا جوش کی شاعری خواب بھی نہیں دیکھ سکتی۔ فراق اس کی گہرائیوں اور باریکیوں سے واقف ہیں۔ وہ حسن کے عام پہلوؤں کو خاص پہلوؤں سے اور محبت کے ابتدائی مطالبات کو اعلیٰ مطالبات سے ہم آہنگ کرنے کا حیرت انگیز ملکہ رکھتے ہیں۔ انھوں نے محبت کے قدرتی اور اعلیٰ رشتوں کو تسلیم کیا ہے لیکن اس کے باوصف ان کی شاعری محض جنسی جذبے کی شاعری نہیں، گو اس کی بنیاد جنسی جذبے ہی پر ہے لیکن اس میں رفعت، بلندی اور گہرائی جنس کے لامحدود مادی و غیر مادی امکانات سے آئی ہے یہاں حسن صرف جسمانی آسودگی کا ذریعہ نہیں بلکہ وجدانی انبساط کا سامان بھی بن جاتا ہے۔ حسن صرف رنگ و بو کا نام نہیں، گو نفس انفرادی رنگ و بو ہی سے حسن کا ادراک کرتا ہے۔ لیکن غور و فکر کی اعلیٰ سطح پر حسن رنگ و بو سے بلند و بے نیاز بھی دکھائی دیتا ہے اور کون و مکان کی تھرتھراہٹوں میں اسی کے معروضی وجود سے تموج پیدا ہوتا نظر آتا ہے فراق کے جمالیاتی احساس میں ایسے مقامات اکثر ملتے ہیں جہاں حسن کا راگ حیات و کائنات کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہو گیا ہے۔ سپردگی اور خود فراموشی کے اس عالم میں

کافی بالذات خودی غیر خود کی کشش میں جذب ہو کر اپنے سے ماورا ہو جاتی ہے، نفس وجدانی موجودات کو ایک ہی رشتے میں منسلک دیکھتا ہے اور شاعر زندگی کی پُر اسرار خاموشیوں کا راز داں بن جاتا ہے۔ فراق کی عشقیہ شاعری میں محویت اور حیرت کی جو کیفیت ملتی ہے، وہ اسی مقام سے ہے، ان کے ہاں کچھ کھو دینے اور کچھ پا جانے کا جو انداز ہے، نیند کی جو پرچھائیاں اور رات کے گہرے سناٹوں کا جو سکوت ہے وہ جمالیاتی احساس کے انھیں ماورائی امکانات کی بدولت ہے۔ فراق کے ان اشعار کو ملاحظہ فرمائیے اور غور کیجیے کہ جنسی جذبہ بھی کیا کیا ارتفاعی شکلیں اختیار کر سکتا ہے اور فراق نے زمینی تصورِ حسن کو اپنی شخصیت اور بصیرت کے زور سے کن ندرتوں اور وسعتوں سے روشناس کرایا ہے۔

فراق ایک ہوئے جاتے ہیں زمان و مکاں ۔۔۔ تلاشِ دوست میں میں بھی کہاں نکل آیا

حسنِ جاناں کی جبینِ پُر سکوں ۔۔۔ جیسے سو جائے حیاتِ بے قرار

لبِ جاناں ہیں پھر تبسم ریز ۔۔۔ ہو گئی نبضِ کائنات بھی تیز

وہ رات گوشِ بر آواز تھے جب انجم و مہ ۔۔۔ تری نگاہ کہانی سی جیسے کہہ جائے

ستارے جاگتے ہیں رات لٹ چھٹکائے سوتی ہے ۔۔۔ دبے پاؤں یہ کس نے آکے خوابِ زندگی بدلا

اک فسوں ساماں نگاہِ آشنا کی دیر تھی ۔۔۔ اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

اہلِ زنداں وہ کب تھا فراق ۔۔۔ تو نے اس کو غور سے دیکھا نہیں

فضا تبسمِ صبحِ بہار تھی لیکن ۔۔۔ پہنچ کے منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

صاف کو دے اٹھی اداس فضا ۔۔۔ مسکراہٹ تری جو یاد آئی

ہو گئی کائنات رنگا رنگ ۔۔۔ وہ گلابی نظر نے چھلکائی

بس جذبِ حسنِ یار کہیں پھر ابھر نہ آئیں وہ نقشِ آرزو جو مٹائے ہوئے سے ہیں

تجھے تو ہاتھ لگایا ہے بارہا لیکن ترے خیال کو چھوتا ہوا میں ڈرتا ہوں

خیال گیسوئے جاناں کی وسعتیں مت پوچھ کہ جیسے پھیلتا جاتا ہو شام کا سایہ

جہاں میں تھی بس اک افواہ تیرے جلووں کی چراغِ دیر و حرم جھلملائے ہیں کیا کیا

کس لیے کم نہیں ہے دردِ فراق اب تو وہ دھیان سے اتر بھی گئے

اس سلسلے میں فراق کی نظموں سے یہ چند اقتباس بھی ملاحظہ فرمائیں:

یہ رس کا سیج یہ سکمار یہ سکومل گات
نین کمل کی جھپک کام روپ کا جادو
یہ رسمسائی پلک کی گھنی گھنی پرچھائیں

. . . .

حنا کی ٹٹیوں میں نرم سرسراہٹ سی
فضا کے سینے میں خاموش سنسناہٹ سی
لٹوں میں رات کی دیوی کی تھرتھراہٹ سی
یہ کائنات اب اک نیند لے چکی ہو گی

(آدھی رات کو)

یہ چھب، یہ روپ، یہ جوبن، یہ سج، یہ دھج، یہ لہک
چمکتے تاروں کی کرنیں یہ نرم نرم پھوار
یہ رسمساتے بدن کا اٹھان اور یہ ابھار
فضا کے آئینہ میں جیسے لہلہائے بہار

یہ بے قرار یہ بے اختیار جوشِ نمود
کہ جیسے نور کا فوارہ ہو شفق آلود
خجل ہو لعلِ یمن عضو عضو کی وہ ڈلک

بس اک ستارہ شنگرف کی جبیں پہ جھمک
وہ چال جس سے لبالب گلابیاں چھلکیں
سکوں نما خمِ ابرو یہ ادھ کھلی پلکیں
ہر اک نگاہ سے ایمن کی بجلیاں لپکیں
یہ آنکھ جس میں کئی آسماں دکھائی پڑیں
گھٹائیں وجد میں آئیں یہ گیسوؤں کی لٹک

یہ کیف و رنگِ نظارہ یہ بجلیوں کی لپک
کہ جیسے کرشن سے رادھا کی آنکھ اشارہ کرے
وہ شوخ اشارے کہ ربّانیت بھی جائے جھپک

(پرچھائیاں)

فراق اپنی فکری قوتوں کے ذریعے حسن انسانی اور حسن فطرت میں گہری ہم آہنگی محسوس کرتے ہیں، لیکن وہ اسے شعر کے پیرائے میں پیش کرنے میں ہمیشہ کامیاب رہے ہوں، ایسا نہیں۔ وہ جذب و سرمستی کے عالم میں کہیں کہیں راستے سے بھٹک بھی گئے ہیں۔ بقول رشید احمد صدیقی "جہاں عورت کا ذکر ہو، وہاں بھٹکنا

تعجب کی بات نہیں" شرنگار رس کی سنسکرت شاعری بھی کوتاہیوں سے یکسر خالی نہیں ہندوستانی کلچر سارے کا سارا قابلِ فخر نہیں، فراق غالباً اس کا احساس رکھتے ہیں کہ اُردو شاعری میں وطنی کلچر کی روح سموتے ہوئے اس کی بے اعتدالیوں اور کمزوریوں سے بچنا چاہیے اور اس کے صرف روح پرور اور حیات افروز عناصر کو جذب کرنا چاہیے۔ ان فروعی لغزشوں سے قطع نظر فراق نے اردو میں ہندوستانی تصورِ جمال کی ترجمانی نہایت کامیابی سے کی ہے اور بلاشبہ اردو غزل کو ایک نیا مزاج دیا ہے جس کا غزل کی آئندہ ساخت میں اہم حصّہ ہوگا۔

آخر میں فراق کے جمالیاتی احساس کی ایک اور خصوصیت کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ حسن کے ادراک کے لیے وہ روحانی اور ذہنی قوتوں کے علاوہ جسمانی حواس میں سے ایک یا دو سے نہیں بلکہ پوری پانچوں حسوں سے کام لیتے ہیں۔ انھوں نے حسن کو محض دیکھا ہی نہیں، اسے اپنے وجود کی پوری قوت سے محسوس کیا ہے۔ ان کا تصورِ جمال محض نگاہوں کی کرشمہ سازی نہیں بلکہ یہاں حواس خمسہ بہ یک وقت مصروفِ کار نظر آتے ہیں۔ فراق کے ہاں حسن کی جو معصوم سپردگی اور اپنائیت کا جو قدرتی پن ہے، اس سے محبوب کا وجود بالکل قریب آگیا ہے۔ کہیں کہیں تو الفاظ کی انگلیاں بدن کی نرمی اور گداز کو چھونے لگتی ہیں اور سانس کی آنچ سے فضا بوجھل معلوم ہونے لگتی ہے۔ فراق کی شاعری میں لمسیت کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی قوتِ شامہ بھی خاصی توانا اور بیدار ہے۔ زلفوں کی مہک، بدن کی لطیف خوشبو اور جسم و جمال کی نرم سگندھ کا ذکر ان کے ہاں بار بار ملتا ہے۔ رہا ان کے جمالیاتی احساس کا سماعی پہلو تو یہ واقعہ ہے کہ اعلیٰ تخیلی سطح پر ان کے

ہاں روپ اور سنگیت ایک ہو گئے ہیں۔ حسن کی اداؤں اور جلوہ سامانیوں میں انھیں ایک بے آواز کی آواز سنائی دیتی ہے، جس کی تعبیر انھوں نے سنگیت کی اصطلاحوں کے ذریعے طرح طرح سے کرنے کی کوشش کی ہے۔ فراق کے ہاں ضروری نہیں کہ محبوب لب کھولے تو اس کے منہ سے پھول جھڑنے لگیں بلکہ ان کے نزدیک حسن کا پورا وجود ترنم ریز ہے۔ ہندوستانی موسیقی میں مختلف راگ راگنیوں کو سرمست اور شباب آفریں حسیناؤں کی صورت میں پیش کرنے کی روایت نہایت قدیم ہے۔ فراق بھی حسن و موسیقی کے گہرے فطری ربط کے قائل ہیں۔ انھیں حسن کی سرگوشیوں میں کائنات کا سنگیت انگڑائیاں لیتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور سنگیت کی سرسراہٹ میں حسن انسانی کی آہٹ اور جھنجھناہٹ سنائی دینے لگتی ہے۔

رگوں میں گردشِ خوں ہے کہ لے ہے نغمے کی
وہ زیر و بم کا ہے عالم کہ جسم گاتا ہے

یہ تیرا شعلۂ آواز ہے کہ دیپک راگ
قریب و دور چراغ آج ہو گئے روشن

جو ہلکی چھاؤں میں نغموں کی پنکھڑی سے بنے
وہی سنا ہے ترے حسن کا نشیمن ہے

نگاہ و گوش کی یہ کیف تشنگی کو نہ پوچھ
اک ادھ کھلی سی کلی، ادھ سنا سا راگ ہے تو

وہ رچ وہ دلبری وہ کام روپ آنکھوں کا
سجل اداؤں میں وہ راگنی رچائی ہوئی

وہ خواب گاہ میں شعلوں کی کروٹیں دمِ صبح
وہ بھیرویں تری بیداریوں کی گائی ہوئی

ہنوز وقت کے کانوں میں جھنجھناہٹ ہے
وہ چاپ ترے قدم کی سنی سنائی ہوئی

(جدائی)

بدن میں آئینہ در آئینہ بہارِ جناں
رگوں میں راگنیوں کی ملی جلی جھنکار

تناؤ مد بھرے سینے کا یہ کمر کا کٹاؤ
خطوطِ جسم سرنگی کے ہیں کھنچے ہوئے تار

جو سُن سکے کوئی، ہر عضو بات کرتا ہے　　　　نظر نظر ہے تکلم، ادا ادا گفتار

(حسن کی دیوی سے)

فراق کی شاعری بنیادی طور پر محبت کے رس جس کی شاعری ہے۔ ان کے جمالیاتی احساس کی بنیاد خالص زمینی محبت پر ہے، لیکن یہ محبت محدود جسمانی محبت نہیں بلکہ حسن یہاں جسمانیت اور ارضیت کے علاوہ وجدانی و ماورائی امکانات بھی رکھتا ہے فراق کی شاعری حسن و عشق کی بھرپور کیفیتوں کی شاعری ہے۔ حسن حسن ہے، اسے پاکیزگی اور ناپاکی کی حدوں میں تقسیم کرنے کی کوشش، خواہ وہ کتنی ہی پرخلوص کیوں نہ ہو، معصومیت کی حد تک احمقانہ ہے۔ فراق حسن کی سالمیت کے شاعر ہیں۔ وہ اس لحاظ سے اُردو میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ حسن کی جملہ کیفیتوں کی حیاتی اور بھرپور عکاسی میں انھوں نے ایک نئے رنگ کی طرح ڈالی ہے اور آنے والے شاعروں کے لیے ایک نئی شاہراہ کھول دی ہے۔ اس مضمون کے شروع میں فراق کی رباعیاں عمداً نقل نہیں کی گئی تھیں ورنہ ممکن تھا کہ جمالیاتی احساس سے بحث کرتے ہوئے ہم ان کے دوسرے اشعار سے سرسری گزر جاتے۔ آخر میں چند رباعیاں پیش کی جاتی ہیں۔ ان کی روح میں اُتر کے دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ جمالیاتی احساس کا یہ رچاؤ، یہ سرشاری یہ وسعت اور شادابی فراق کے معاصرین میں یا ان سے پہلے کے اُردو شعرا میں کسی کے ہاں بھی نہیں ملتی۔ یہ انداز فراق ہی کی شاعری سے مخصوص ہے۔

نکھرا ہوا رنگ کیا سہانا ہے سمے　　　　لرزاں ہے بدن کہ گنگناتی ہوئی لے
ہر عضو کی نرم لَو میں مدھم جھنکار　　　　پَو پھٹتے ہی بھیرویں کی آنے لگی لے

کرونا رس کی سُریلی کویتا ہے بدن
اٹھتے ہوئے درد کا ترانا ہے بدن
رادھا کے آنسوؤں کے ہلتے ہوئے تار
گوکل گوپیوں کے برہ کی پیڑا ہے بدن

دوشیزہ فضا میں لہلہایا ہوا روپ
آئینۂ صبح میں چھلکتا ہوا روپ
یہ نرم نکھار، یہ سجل دھج یہ سگندھ
رس میں ہے کنول کے پھول کے ڈوبا ہوا روپ

مدھوبن کے بسنت سا سجیلا ہے وہ روپ
برکھا رت کی طرح رسیلا ہے وہ روپ
رادھا کی جھلک کرشن کی بانسری ہے
گوکل نگری کی راس لیلا ہے وہ روپ

لچکیلا گات اور اوستھا ہے کشور
وہ چال کہ جیسے مل کے ناچیں سو مور
کو کُک اٹھتی ہیں کونپلیں، وہ کالی زلفیں
منہ تکتا ہے چندرماں کے دھوکے میں چکور

منڈپ کے تلے کھڑی ہے رس کی پتلی
جیون ساتھی سے پریم کی گانٹھ بندھی
ہلکے شعلوں کے گرد بھاؤ نر کے سمے
مکھڑے پہ نرم چھوٹ سی پڑتی ہوئی

ڈھلکا آنچل دمکتے سینے پہ الک
پلکوں کی اوٹ مسکراہٹ کی جھلک
وہ ماتھے کی کہکشاں وہ موتی بھری مانگ
وہ گود میں چاند سا ہمکتا بالک

ڈاکٹر خلیق انجم

مولوی عبدالحق کی خاکہ نگاری

اُردو میں خاکہ نگاری کی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔ سب سے پہلی تحریر جسے ہم ایک کامیاب "خاکہ" "اسکیچ" (SKETCH) یا "پین پورٹریٹ" (PEN PORTRAIT) کہہ سکتے ہیں، مرزا فرحت اللہ بیگ کا مضمون "نذیر احمد کی کہانی کچھ اُن کی کچھ میری زبانی" ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ سے پہلے بعض تحریریں ایسی ضرور مل جاتی ہیں۔ جو خاکہ سے بہت قریب ہیں۔ مثلاً اردو شعرا کے تذکرہ نگاروں نے بعض شاعروں کے متعلق کچھ ایسی معلومات فراہم کی ہیں کہ اگر ان تحریروں میں تمام شرائط پوری کی جاتیں تو یقیناً یہ بڑے کامیاب خاکے ہوتے۔ ان تذکروں میں قدرت اللہ قاسم کا مجموعہ نغز، سعادت خاں ناصر لکھنوی کا تذکرہ خوش معرکۂ زیبا اور آزاد کی آبِ حیات خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ قاسم اور ناصر نے شاعروں سے متعلق وہ تمام معلومات دی ہیں جن کا انھیں علم تھا یا جنھیں وہ ضروری سمجھتے تھے۔ لیکن وہ اتنی تشنہ ہیں کہ شاعر کی پوری شخصیت ہمارے سامنے نہیں آتی۔ قاسم نے انشا اللہ خاں انشا کے بارے میں اچھا خاصا لکھا ہے۔ جس میں ان کے اپنے تاثرات بھی ہیں اور کچھ ادبی واقعات بھی جن سے انشا کی شخصیت کو سمجھنے میں ہمیں آسانی ہوتی ہے۔ اسی طرح ناصر لکھنوی نے

سودا کے متعلق اچھی خاصی معلومات فراہم کی ہیں۔ لیکن ان دونوں نے کسی ایک شاعر کی پوری شخصیت کا احاطہ نہیں کیا۔ مولانا محمد حسین آزاد پہلے تذکرہ نگار ہیں جنھوں نے شاعر کا حلیہ، عادات و اطوار، عقائد و نظریات اور اس کی خوبیوں اور خرابیوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہمارے سامنے اس کی پوری شخصیت آجاتی ہے۔ لیکن عام طور پر آزاد نے بعض شخصیتوں کو دلچسپ بنانے کے لیے اپنی انشاپردازی کے زور میں واقعات اور لطیفوں کا اختراع کیا ہے۔ بعض لوگوں پر طنز و تعریض بھی کی ہے اور بعض قابلِ عزت شخصیتوں پر فنکارانہ طریقے سے ستم ظریفیاں بھی کی ہیں۔ چونکہ مصنف کی غیر جانبداری اور صداقت و حق گوئی خاکے کی بنیادی شرط ہے۔ اس لیے اُردو کا پہلا خاکہ نگار ہونے کا شرف آزاد کو حاصل نہ ہو سکا۔

خاکہ کیمرے کی ایک تصویر کی طرح غیر جانبدار ہوتا ہے۔ اگر مصنف کسی کی بے وجہ تعریف کرتا ہے اور قابلِ ذکر خامیوں کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے تو یہ مدح سرائی ہے جسے انگریزی میں (PROSE PANEGYRIC) کہتے ہیں۔ اور اگر خاکہ نگار، دانستہ طور پر اس کی خرابیوں کو مبالغہ کے ساتھ پیش کرتا ہے تو یہ نثری ہجو یا (CARICATURE) ہے۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خاکہ نگار اور مورخ میں کیا فرق ہوتا ہے۔ دونوں کے لیے غیر جانب داری، صداقت اور حق گوئی لازمی ہے۔ لیکن خاکہ نگار میں انسان کی شخصیت کا ادراک بہت زیادہ ہوتا ہے اور یہ ادراک ہمدردانہ ہوتا ہے۔ جسے ہم (SYMPATHETIC UNDERSTANDING) کہہ سکتے ہیں۔ اس کے برعکس مورخ کو اس سے کوئی سروکار نہیں ہوتا کہ اس کا پڑھنے والا

خوش ہوا یا نہیں یا پڑھنے والے میں اس مخصوص انسان کے لیے ہمدردی کے جذبات
پیدا ہوئے یا نہیں۔ لیکن خاکہ نگار صرف اس وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب وہ
پڑھنے والے میں بھی وہی ہمدردی کے جذبات پیدا کر دے جو خود اُس میں ہیں۔
ہمدردانہ رویّہ اور غیر جانبداری میں بظاہر تضاد معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت
میں ایسا نہیں ہے۔ اگر ایک خاکہ نگار انسانی کمزوریوں سے سمجھوتہ نہیں کر سکتا
اور اگر اخلاقی اور مذہبی معاملات میں بہت سخت گیر ہے تو وہ کبھی کامیاب
خاکہ نگار نہیں ہو سکتا۔ ہم کسی انسان کی برائیوں کو بھی اس طرح پیش کر سکتے
ہیں کہ پڑھنے والے میں اس کے لیے ہمدردی پیدا ہو جائے۔ یہاں خرابی
پیش کرنا غیر جانبداری اور مخصوص انداز سے پیش کرنا "ہمدردانہ رویّہ" ہے۔
جن میں کوئی تضاد نہیں۔ اس کی سب سے اچھی مثال الطاف حسین حالی کی
"یادگارِ غالب" ہے۔ مرزا کے اپنے خطوط کے علاوہ غالباً یہ بھی پہلی کتاب
ہے جس میں غالب کی مے نوشی، مذہبی بے راہ روی، قرض لینے کی عادت
وغیرہ پر اچھی خاصی روشنی ڈالی گئی ہے۔ حالی نے غالب کے متعلق کوئی بات
چھپانے کی کوشش نہیں کی لیکن انداز بیان ایسا رکھا کہ غالب کی سحرکار
شخصیت کا حسن اور دلکشی بدستور باقی رہا۔ مورخ اور خاکہ نگار میں ایک اہم
فرق یہ بھی ہے کہ مورخ کا اصل مقصد واقعات کو پیش کرنا ہے۔ ان واقعات
سے متعلق جتنی شخصیتیں ہیں وہ دوسرے درجے کی اہمیت رکھتی ہیں۔ مورخ ان
شخصیتوں کو تاریخی ماحول اور زندگی کے سیکڑوں چھوٹے بڑے واقعات کے
آئینے میں دیکھتا ہے۔ یہاں مورخ کے ذاتی تاثرات ثانوی حیثیت رکھتے ہیں

اور اصل بنیاد واقعات اور حقائق [illegible] ہے جب کہ خاکہ نگاری میں اہم عنصر خاکوں میں
تاثرات ہوتے ہیں۔ خاکہ نگار [illegible] ان شخصیت کو کسی کوئی شخصیت ہوتی ہے اور وہ صرف
ان واقعات کا انتخاب کرتے تھے اور [illegible] کے ذاتی تاثرات کی وضاحت میں مددگار
ہوں۔ مورخ اور [illegible] میں مولوی [illegible] شخصیت کے تمام واقعات پیش کرنے کی کوشش
کرتے ہیں۔ خاکہ نگار مختصر [illegible] واقعات پیش کرتا ہے جس سے اس شخصیت
کے بعض اہم پہلو اجاگر ہو سکیں۔

خاکہ نگاری کسی شخصیت کا معروضی مطالعہ ہوتا ہے جس میں ایک خاکہ نگار میں
قوتِ مشاہدہ، فہم و ادراک اور غیر جانبداری کے ساتھ ہمدردانہ رویہ اور اندازِ
بیان میں فصاحت و بلاغت کا ہونا ضروری ہے۔ خاکہ نگار بعض ایسے اہم پہلوؤں
کا انتخاب کرتا ہے جن سے کسی انسان کی پوری شخصیت، ذہنی افتاد، نظریات و
عقائد ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔

ایک کامیاب خاکہ [illegible] میں بہت [illegible] کے حکیم [illegible] امتیاز الدین کے خاکے کی
طرح ڈیڑھ صفحہ پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے اور فرحت اللہ بیگ کی "نذیر احمد کی
کہانی کچھ اُن کی اور کچھ میری زبانی" کی طرح پوری ایک کتاب پر بھی پھیلایا جا سکتا
ہے۔ پچھلے تیس چالیس برسوں میں خاکوں کے کئی مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ ان میں
مولوی عبدالحق کی "چند ہم عصر"، شوکت تھانوی کی "شیش محل"، رشید احمد صدیقی
کی "گنج ہائے گراں مایہ"، چراغ حسن حسرت کی "مردم دیدہ"، محمد طفیل کی "صاحب"
اور "جناب" اور شاہد احمد دہلوی کی "گنجینۂ گوہر" قابلِ ذکر ہیں اور خاکہ نگاری
کی تمام تاریخ میں فرحت اللہ بیگ کے بعد اگر کسی پر نظر ٹھہرتی ہے تو وہ مولوی

سرسید جیسی عظیم ہستیوں تک سے [illegible] مد شاہد احمد دہلوی نے اس فن کو انتہائی
بلندیوں پر پہنچا دیا [illegible] نے خیالات کا اظہار مقصود ہے۔

عبدالحق کی پوری زندگی [illegible] ن میں یا بقول مہدی الافادی
"مقدمہ بازی" میں گزری ہے لیکن ان کی اس مقدمہ [illegible] نیل کلاسکی ادب
کے وہ گوہر نایاب ہمارے ادب کی رونق ہیں جو [illegible] پہلے بعض کتب خانوں
کی زینت یا بعض اشخاص کی ذاتی ملکیت تھے۔ اگر انھیں مرتب کر کے نہ شائع
کیا جاتا۔ تو باقی تمام ذخیرہ کی طرح علم و فن کے یہ خزانے بھی دست بردِ زمانہ
کی نذر ہو جاتے۔ یہ ان کی ہی کوشش، لگن، خلوص اور ایمانداری کا نتیجہ ہے
کہ آج ہمارے پاس اردو شاعروں کے بیشتر تذکرے موجود ہیں۔ دکن اور شمالی
ہند میں لکھی جانے والی نثر و نظم کے جواہر مولوی صاحب کے توسط سے ہم تک
پہنچے۔ اردو ادب پر ان کا اتنا بڑا احسان ہے جس سے اہل [illegible] کبھی سبکدوش
نہیں ہو سکتے۔ مجھے اس سے انکار نہیں کہ [illegible] میں متنی تنقید کے سائنٹفک
اصولوں کا خیال نہیں رکھا گیا لیکن مولوی صاحب نے مستقبل میں کام کرنے والوں کے
لیے ایسی بنیادیں ضرور ڈالی ہیں جو ہر کام کرنے والے کی رہنمائی کریں گی اور مولوی
صاحب اُن لوگوں سے اک درجہ بہتر تھے جو خود کوئی کام نہیں کرتے اور دوسروں
کی غلطیوں پر زندہ رہتے ہیں۔

میرا ذاتی خیال ہے کہ اگر مولوی صاحب "چند ہم عصر" کے علاوہ اور کچھ نہ لکھتے
تب بھی اردو میں اُن کا نام ہمیشہ عزت اور احترام سے صاحب طرز انشا پردازوں
کے ساتھ لیا جاتا۔

"چند ہم عصر" میں کئی خاکے ایسے ہیں جن کا شمار [illegible] بہترین خاکوں میں
کیا جا سکتا ہے۔ یہ سب خاکے اُن شخصیتوں [illegible] شخصیتوں کو مولوی صاحب خوب اچھی
طرح جانتے اور پہچانتے تھے اور [illegible] کو اُن سے قریب رہنے کا اتفاق
ہوا تھا۔ ان خاکوں میں مولوی صاحب محبت و نفرت، بغض و عناد، ذاتی تعصبات
سے بلند اور غیر جانب دار ہیں۔ انھوں نے ان تمام شخصیتوں کی خوبیاں اور خرابیاں
بے کم و کاست بیان کی ہیں۔

بعض اوقات مصنف خاکے کو اپنی ذات اور شخصیت کی اہمیت دکھلانے
کا ذریعہ بنا لیتا ہے اور وہ خود اس طرح چھا جاتا ہے کہ خاکہ مصنف اور اُس
شخصیت کے تعلقات اور مصنف کی اپنی شخصیت کا مطالعہ معلوم ہونے لگتا
ہے۔ اکثر کامیاب ترین خاکے بھی اس وجہ سے ناکام تحریریں بن جاتی ہیں۔
شوکت تھانوی اور محمد طفیل کے بعض خاکوں میں یہ خرابی ناگواری کی حد تک ہے۔
مولوی صاحب اس معاملے میں بہت محتاط رہتے ہیں۔ خاکے کے کینوس پر وہ
خود بہت کم نظر آتے ہیں۔ اور اگر کبھی ان کا عکس نظر آتا ہے تو تصویر کو اور زیادہ
رنگین اور دلچسپ بنانے کے لیے۔ یا تصویر کے بعض اہم پہلوؤں کو اُجاگر کرنے
کے لیے۔

بعض خاکہ نگار صرف عظیم شخصیتوں کو ہی اپنا موضوع بناتے ہیں۔ مثلاً
خواجہ غلام السیدین کی کتاب "آندھی میں چراغ" میں کئی خاکے بھی شامل ہیں۔
یہ تمام خاکے عظیم لوگوں کے ہیں۔ اس کے برعکس مولانا کے حساس دل، وسیع
قلب اور انسان دوست ذہن میں ایک سپاہی، ایک مالی سے لے کر حالی اور

سرسید جیسی عظیم ہستیوں تک سب کی گنجائش ہے۔ حیدرآباد کے فوجی ملازموں میں بہت سے کرنیل، میجر، کپتان اور بڑے بڑے عہدہ دار موجود تھے۔ لیکن اُن کی مُلمع کی ہوئی چمکدار شخصیتیں اور کھوکھلا وقار مولانا کو متاثر نہیں کر سکا۔ اُن کے معیار انسانیت پر صرف ایک معمولی سپاہی نُور خاں اُترتا ہے۔ جو کیچڑ میں گرا ہوا ہیرا گدڑی میں چھپا ہوا لال ہے۔ جو بظاہر کچھ بھی نہیں لیکن اہل نظر کے لیے بہت کچھ ہے۔ نور خاں کی نیک نفسی، خودداری، حق گوئی، شرافت، ایمانداری مزاج کے تیکھے پن نے زندگی بھر انہیں مصائب و آلام میں گرفتار رکھا۔ ان کی گردن کئی بار کٹی مگر جھکی ایک دفعہ بھی نہیں اور بقول مولوی صاحب:

"وہ حساب کے کھرے، بات کے کھرے، اور دل کے کھرے تھے۔"

ان کی یہی ادا مولوی صاحب کو عزیز ہے اور اسی نے اُن سے یہ خاکہ لکھوایا۔

مولوی صاحب کی قوت مشاہدہ جس قدر تیز ہے۔ اتنی ہی اس کے بیان پر بھی انھیں قدرت ہے۔ بعض خاکوں کی ابتدا ہی میں چند الفاظ میں پوری شخصیت کا جائزہ اس طرح سے لیتے ہیں کہ اگر صرف وہی چند الفاظ رہنے دیئے جائیں۔ تب بھی اس شخصیت کا مکمل خاکہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مرحوم لڑکپن سے ذہین و ذکی مشہور تھے۔ طالب علمی کے زمانے میں وہ اپنے ہم سروں میں ممتاز رہے۔ ان کی کارروائی اور کارگزاری، ریاست حیدرآباد دکن میں ضرب المثل ہے۔ وہ کام کرنے میں بجلی اور محنت کرنے میں آندھی اور طوفان تھے۔

معاملات کی تہہ کو اس قدر جلد پہنچتے تھے کہ جن لوگوں نے ان ہی معاملات کا ہفتوں اور مہینوں مطالعہ کیا تھا۔ وہ بھی دیکھتے رہ جاتے۔"
ایک اور خاکے" نواب محسن الملک" کی ابتدا اس طرح کرتے ہیں۔

" قدرت نے نواب محسن الملک مرحوم کو بہت سی خوبیاں عطا کی تھیں وجاہت، ذہانت، خوش بیانی اور فیاضی ان کی ایسی عام اور نمایاں صفات تھیں کہ ایک راہ چلتا بھی چند منٹ میں معلوم کرلیتا تھا۔"

جو لوگ شیخ غلام قادر گرامی مرحوم کے قریب رہے ہیں اور مرحوم کی شخصیت اور عادات واطوار سے واقف ہیں، وہ ہی سمجھ سکتے ہیں کہ مولوی صاحب نے کس طرح چند الفاظ میں ان کی شخصیت کا مکمل اور جامع عکس اُتار دیا ہے۔ انھوں نے گرامی کے خاکے کی ابتدا اس طرح کی ہے۔

"گرامی سچّا شاعر تھا۔ ہمارے ہاں شاعر کے لیے جو جو لوازم سمجھے جاتے ہیں۔ وہ سب اس مرحوم میں موجود تھے، بے نیاز، بے پروا دنیا کے معاملات سے بالکل بے خبر، لااُبالی، اگرچہ دنیا کی نظروں میں دیوانہ تھا مگر شعر کہنے میں فرزانہ تھا۔"

جیسا کہ میں نے ابتدا میں کہا تھا کہ خاکہ نگاری مدح سرائی نہیں ہوتی — رشید احمد صدیقی اور خواجہ غلام السیدین کے خاکے اس عیب سے پاک نہیں ہیں۔ ان حضرات نے صرف مدح سرائی کی ہے۔ ایسا بھی نہیں کہ توازن قائم کرنے کے لیے خواہ مخواہ دو چار خوبیوں کے ساتھ دو چار خامیاں بھی بیان کردی جائیں۔ مولوی صاحب ہر شخصیت کا مطالعہ ایمانداری سے کرتے ہیں۔ ہم اُن کی رائے سے

اختلاف کر سکتے ہیں لیکن ان کی نیت پر کبھی شبہ نہیں کر سکتے۔ مولوی صاحب کو ان لوگوں کے ساتھ خلوت اور جلوت دونوں میں رہنے کا اتفاق ہوا تھا۔ انھوں نے کسی طرف تعریف میں بخل سے کام لیا ہے اور نہ عیب بیان کرنے میں رو رعایت کی ہے۔ اسی لیے وہ انسانی خوبیاں ہی نہیں خرابیاں بھی بیان کرتے ہیں۔ لیکن ان کا رویہ حقارت آمیز یا نفرت انگیز نہیں ہوتا۔ ہمیشہ ہمدردانہ ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں حکیم امتیاز الدین اور مولانا محمد علی کے خاکے قابلِ ذکر ہیں۔ یہ شخصیتیں ایسی تھیں جہاں مولوی صاحب کی ایمانداری، صداقت اور غیر جانب داری کا کڑا امتحان تھا۔ وہ اس امتحان میں پورے اُترے۔ حکیم امتیاز الدین کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اگرچہ طبیعت کا کمزور اور لاابالی تھا مگر دوستی کا سچّا اور دھن کا پکّا۔ یہ سچ ہے کہ وہ دنیا کے کام کا نہ تھا۔ مگر خیال میں اُس نے ایک ایسا عالم بنا رکھا تھا کہ عالم مثال بھی اس کے سامنے ہیچ تھا۔ اس میں ہر بات انتہائی تھی۔ محبت تھی تو انتہا درجے کی، عداوت تھی، تو انتہا درجے کی۔ میانہ روی سے وہ بالکل آشنا نہ تھا۔"

مولانا محمد علی کے خاکے میں ابتدائی چند سطروں میں مولانا نے ان کی پوری شخصیت کا احاطہ کر لیا ہے۔ جو لوگ مولانا محمد علی کو اچھی طرح جانتے ہیں اور اُن کی شخصیت و سیرت سے بخوبی واقف ہیں۔ وہی مولوی عبدالحق کے ادراک اور ژرف نگاہی کی داد دے سکتے ہیں۔ وہ محمد علی کے بارے میں لکھتے ہیں:

"وہ مختلف، متضاد اور غیر معمولی اوصاف کا مجموعہ تھے۔ اگر انھیں ایک آتش فشاں پہاڑ یا گلیشیر سے تشبیہ دی جائے تو کچھ زیادہ

مبالغہ نہ ہوگا۔ ان دونوں میں عظمت و شان ہے۔ لیکن دونوں میں خطرہ
اور تباہی بھی موجود ہے . . . . وہ آزادی کا دلدادہ اور جبر و استبداد
کا یکا دشمن تھا لیکن اگر کبھی اس کے ہاتھ میں اقتدار آتا تو وہ بہت
بڑا جابر اور مستبد ہوتا۔"

مولوی صاحب نے بعض شخصیتوں کا ذکر بہت خلوص اور محبت سے کیا ہے۔
ان کے قابل ستائش اوصاف کو ہر ممکن طریقے سے سراہا ہے۔ لیکن ان شخصیتوں
میں بھی جہاں انھیں کوئی خامی یا کمی نظر آئی ہے۔ بے کم و کاست بیان کر دیا ہے۔
سید علی بلگرامی کی قابلیت اور علمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے۔

"بلگرامی مرحوم ہندوستان کے عہدِ جدید کے ان نامور علماء میں سے
ہیں۔ جنھوں نے علم و السنہ مشرقیہ و مغربیہ میں کمال پیدا کر کے ہند
کے تمدن، علمی ترقی اور روشن خیالی میں ایک نئی شان پیدا کی ہے۔"

لیکن اسی خاکے میں مولوی صاحب لکھتے ہیں :

"لیکن جب ان کے کام پر نظر ڈالی جاتی ہے تو افسوس کے ساتھ یہ اعتراف
کرنا پڑتا ہے کہ ان کے علم کے مقابلے میں ان کا عمل بہت ہی کم تھا۔
اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ طبعاً جفاکشی اور علمی کام کی طرف
کم راغب تھے۔ دوسرے دکن کی آب و ہوا . . . . . مرحوم میں ایک
بڑا نقص یہ تھا کہ وہ متلون مزاج تھے اور بعض اوقات خود غرض
لوگوں کے بہکانے سے بھٹک جاتے تھے یا حبِ جاہ ایسی باتیں
کر گزرتے تھے۔ جو ان کی شان کے شایاں نہ ہوتیں۔"

اسی طرح مولانا نے خواجہ غلام الثقلین کے بارے میں لکھا ہے :

"خواجہ صاحب طبعاً ذکی الحس واقع ہوئے تھے۔ ان پر بعض وقت ناکامیابی کا بہت بڑا اثر پڑتا تھا اور ایک وجہ یہ بھی تھی کہ ان کی صحت خراب رہتی تھی۔ وہ زیادہ دیر ناکامیابی کا مقابلہ نہیں کر سکتے تھے۔"

ایک نیک نفس اور شریف انسان کے لیے کسی کی خامیاں بیان کرنا بلکہ مشتہر کرنا مشکل ترین کاموں میں سے ایک کام ہے۔ مولوی صاحب ایسے موقعوں پر ابہام سے کام لیتے ہیں اور اشاروں ہی اشاروں میں پتے کی بات کہہ دیتے ہیں مثلاً سید محمود کی بے راہ روی کس حسنِ انداز سے بیان کی ہے۔ لکھتے ہیں :

"وہ خواجہ حافظ کی غزلیں، قطعات ابن یمین اور عمر خیام کی رباعیات پڑھتا اور مزے لیتا حتیٰ کہ اس پر عمل بھی کرتا۔"

خواجہ غلام الثقلین کے متعلق لکھتے ہیں :

"آخر زمانے میں ان پر مذہب کا رنگ بہت غالب آگیا تھا، شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ ان کے مطالعہ نے زمانے کا ساتھ نہ دیا ہو یا صحت کی خرابی کچھ مساعد ہوئی ہو۔ یا یہ کہ مذہب کے غوامض اور اسرار کی طرف انھوں نے خاص طور سے توجہ کی ہو۔"

سوانح عمری اور خاکے میں فرق یہ ہوتا ہے کہ سوانح نگار کسی شخصیت کے آباو اجداد، اس کی ولادت، جائے ولادت، ابتدائی تعلیم و تربیت اور اس کی زندگی کے تمام اہم اور غیر اہم واقعات کا ذکر کرتا ہے۔ لیکن خاکہ نگار یہ تمام

حقائق پیش نہیں کرتے۔ کسی نے ایک سنگ تراش سے پوچھا کہ تم ایک پتھر سے اتنی خوب صورت مورتی کس طرح تراش لیتے ہو۔ اس نے جواب دیا۔ مورتی تو خود اس پتھر میں موجود تھی۔ میں نے تو صرف زائد حصّہ کو علیحدہ کر دیا ہے۔ بالکل یہی کام خاکہ نگار کا ہوتا ہے۔ وہ سوانح عمری میں سے زائد حصّہ کو اس طرح الگ کر دیتا ہے کہ شخصیت اپنے اصلی روپ میں ہمارے سامنے آجاتی ہے۔ مولوی صاحب خاکہ نگاری کے اس رمز سے بخوبی واقف تھے۔ ان کے خاکے واقعات کی کھتونی نہیں ہیں لیکن خاکے سوانح کے بعض اہم پہلوؤں سے مبرّا بھی نہیں۔ بعض خاکوں میں شخصیت کے مختصر سوانح بھی دیئے جانے ضروری ہوتے ہیں لیکن صرف اُس صورت میں جبکہ عوام اس شخصیت سے بالکل نہ واقف ہوں یا جب سوانح کے ذریعے کوئی اہم بات ثابت کرنا ضروری ہو۔ پروفیسر حیرت مرزا کے خاکے میں ان کی ولادت، ابتدائی سوانح اور بعض واقعات کا دینا اس لیے ضروری تھا کہ بمبئی سے باہر عام طور پر لوگ ان سے متعارف نہیں تھے اور پھر ان تمام چیزوں نے پروفیسر حیرت مرزا کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں نمایاں حصہ لیا تھا۔

اور بھی کچھ خاکے ہیں۔ جن میں مولوی صاحب نے بعض واقعات بیان کیے ہیں۔ ان کے انتخاب میں مولانا بہت محتاط ہیں اور صرف ایسے واقعات بیان کیے ہیں۔ جن سے شخصیت کے اہم پہلو اجاگر ہو سکیں۔ حالی، سرسید اور محسن الملک کے خاکوں میں انھوں نے ایسے ہی واقعات بیان کیے ہیں۔

ادب کی کوئی صنف اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی۔ جب تک مصنف کو اپنے موضوع اور قوتِ بیان دونوں پر پورا قابو نہ ہو۔ خاص طور پر

خاکہ کا فن بہت مشکل اور کٹھن فن ہے۔ اسے اگر نثر میں غزل کا فن کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ جس طرح غزل میں محدود الفاظ میں طویل مطالب ادا کرنے پڑتے ہیں ٹھیک اسی طرح خاکے میں بھی مختصر الفاظ میں پوری شخصیت پر روشنی ڈالنی پڑتی ہے۔ اس لیے خاکہ لکھنا بہت آسان ہے لیکن اوّل درجے کا خاکہ لکھنا بہت مشکل ہے۔ مولوی صاحب کو موضوع کی طرح بیان پر بھی پوری قدرت ہے۔ اُردو کے صاحب طرز انشاپردازوں میں ان کا شمار صرف چند ہم عصر کی وجہ سے ہوگا۔ کیونکہ تذکروں اور دوسری علمی اور ادبی کتابوں پر ان کے مقدمے، تحقیقی اور تنقیدی نوعیت کے ہیں۔ جہاں انشاپردازی کا دخل نہیں۔ اور جہاں اسلوب کی شگفتگی خوبی نہیں خرابی شمار کی جاتی ہے۔ جہاں مصنف، انشاپردازی کے زور میں قیاس کے طوطے مینا اُڑانے لگتا ہے اور جہاں وہ واقعات اور حقائق کو اپنے اسلوبِ بیان کے سانچوں میں ڈھالنے پر مجبور ہوتا ہے۔

مولوی صاحب کے خاکوں میں جو بیان کی شگفتگی اور سلاست ہے، کہیں کہیں سنجیدہ بذلہ سنجی اور شوخی گفتار ہے۔ تشبیہات و استعارات کا برجستہ استعمال لب و لہجہ کی بے ساختگی اور محاوروں کی چاشنی ہے، وہ ان کی اور تحریروں میں نہیں۔ ایک دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔ مولوی چراغ علی مرحوم کے خاکے میں لکھتے ہیں:

> "تحقیق و تفتیش کی چیٹک تھی۔ وہ جس مضمون کا خیال کرتے، اس کی تہ تک پہنچتے اور اس کے مالہ و ما علیہ کے سراغ میں پتے پتے اور ڈالی ڈالی پھرتے اور پتال تک کی خبر لاتے۔ اپنی کتاب کے واسطے سامان جمع کرنے کے لیے کتابوں کے دفتر چھان ڈالتے

اور لوگوں کو بھیج کر مصر و شام اور دیگر مقامات سے نایاب کتابیں تلاش کرا کر بہم پہنچاتے۔"

نور خاں کے بارے میں لکھتے ہیں :

"وہ حساب کے کھرے، بات کے کھرے اور دل کے کھرے تھے۔ وہ مہر و وفا کے پتلے اور زندہ دلی کی تصویر تھے۔ ایسے نیک نفس، ہمدرد، مرنج مرنجان اور وضع دار لوگ کہاں ہوتے ہیں۔ ان کے بڑھاپے پر جوانوں کو رشک آتا تھا۔ ان کی مستعدی دیکھ کر دل میں امنگ پیدا ہوتی تھی۔ ان کی زندگی بے لوث تھی اور ان کی زندگی کا ہر لمحہ کسی نہ کسی کام میں صرف ہوتا تھا۔ مجھے اکثر یاد آتے ہیں اور یہی حال ان کے دوسرے جاننے والوں اور دوستوں کا ہے اور یہ ثبوت ہے اس بات کا کہ وہ کیسا اچھا آدمی تھا۔ قومیں ایسے ہی لوگوں سے بنتی ہیں۔ کاش ہم میں بہت سے نور خاں ہوتے۔"

مولوی صاحب کے خاکوں کی ایک اور بڑی خوبی ہے جس کی طرف ڈاکٹر عابد حسین نے "جوہر" کے عبدالحق نمبر میں توجہ دلائی ہے اور وہ یہ ہے کہ ان خاکوں میں خود مولوی صاحب کی شخصیت بھی جھلکتی ہے۔ ان کا تصور نیک و بد، انسان کی صفات، زندگی کے بارے میں ان کے نظریات، ایک نیک اور صالح انسان کے اوصاف وغیرہ تصور بھی معلوم ہوتا ہے۔ میں یہاں صرف دو تین اقتباس پیش کروں گا تاکہ خود ان کے عقائد اور افکار پر کچھ روشنی پڑ سکے۔ جس لگن اور خلوص کے ساتھ مولوی صاحب نے تقریباً پوری صدی اردو ادب کی خدمت کی ہے۔ اس کی

جھلک ان الفاظ میں دیکھیے۔ پروفیسر حیرت مرزا کے خاکے میں وہ ملٹن کا ایک قول پیش کرتے ہیں:

"شہرت، شریف النفس انسان کا آخری ضعف ہے۔"

عام طور پر ایسا ہوتا ہے کہ کسی میدان میں شہرت پانے کے بعد انسان کو اپنے مقصد اور فن سے پہلا سا لگاؤ نہیں رہتا۔ مولوی صاحب ان خوش قسمت لوگوں میں ہیں جنھیں بحیثیت نقاد اور محقق بہت کم عمری میں شہرت اور مقبولیت حاصل ہو گئی تھی لیکن یہ شہرت ان کے مقصد، خلوص، انتھک محنت پر قطعی اثر انداز نہ ہو سکی اور کبھی ان کی کمزوری نہ بن سکی۔ انھوں نے کام اس لیے کیا ہے کہ یہ انسان کی زندگی کا مقصد ہے۔ اس لیے نہیں کہ انھیں شہرت اور دولت حاصل کرنی تھی۔ وہ سید محمود کے خاکے میں لکھتے ہیں:

"شہرت، دولت اور حکومت جن سے ایک عالم میں ہیجان اور انقلاب برپا ہے اور جن کی آگ تقریباً ہر سینے میں مشتعل ہے۔ وہ ان کی آنچ سے بالکل محفوظ تھے۔"

مولوی صاحب کے یہ الفاظ صرف سید محمود کے لیے ہی نہیں بلکہ خود اپنی ذات کے لیے بھی ہیں۔ ان کی پوری زندگی اس کی آئینہ دار ہے۔ مولوی صاحب کو نور خاں اس لیے پسند ہے کہ وہ "حساب کا کھرا بات کا کھرا اور دل کا کھرا ہے۔ اس میں صداقت اور ایمانداری کے ساتھ خود داری بھی ہے۔" نام دیو مالی ان کو اس لیے عزیز ہے کہ وہ کام کو کام کی خاطر کرتا ہے، دولت حاصل کرنے کے لیے نہیں۔ جب نام دیو مالی اپنی پوری محویت کے ساتھ باغ میں کام کر رہا تھا تو شہد کی مکھیوں کا ایک

جھلڑ اس سے چمٹ گیا اور اسے اتنا کاٹا کہ وہ مر گیا۔ اس کی وفات پر مولوی صاحب نے بڑی معنی خیز بات کہی جو خود اُن کے کردار پر بھی روشنی ڈالتی ہے۔ لکھتے ہیں:

"مکھیوں کا غضب ناک جھلڑ، اس غریب پر ٹوٹ پڑا۔ اتنا کاٹا اتنا کاٹا کہ بے دم ہو گیا۔ آخر اسی میں جان دے دی۔ میں کہتا ہوں اُسے شہادت نصیب ہوئی۔"

ڈاکٹر قمر رئیس

غالب کے خطوں میں طنز و ظرافت

ہنسنا ہنسانا انسانی سرشت کا ایک حصہ ہے۔ یوں تو اس کا استعمال ہر انسان اپنی حیثیت اور حوصلے، ظرف اور ذوق کے مطابق کرتا آیا ہے اور کرتا ہے لیکن ایسے باکمال اور برگزیدہ افراد شاذ و نادر ہی پیدا ہوتے ہیں جو محسوس طور پر اسے اپنا حق جتاتے اور غیر محسوس یا بے اختیارانہ طور پر اس کا استعمال اس طرح کرتے ہیں جیسے ان کے نزدیک ایک مقدس انسانی فریضہ ہے۔ ہنسی تضحیک یا ظرافت جب اعلیٰ درجہ مرتبہ کی شخصیت کا کرشمہ ہوتی ہے تو وہ ایک تہذیبی قدر بن جاتی ہے۔ غالب کی ظرافت اسی شائستگی، سلامتی اور بے اختیاری کی آئینہ دار ہے۔

زندگی کے علمی اور ادبی مظاہر پر ہنسنے کا حق غالب کو یونہی نہیں ملا۔ ان کی حیات اس بات کی شاہد ہے کہ اس کے حصول میں وہ بڑی آزمائشوں سے گذرے ہیں۔ اس کمال کی تہذیب اور فنی اظہار کے لئے جس خوش ذوقی، ذہانت، اور بیدار ذہنی کی ضرورت ہوتی ہے بے شک وہ کچھ تو انہیں قدرت سے ودیعت ہوئی تھی لیکن اس

کا بڑا حصہ یقیناً ان کے اجداد ان کے اپنے اکتساب اور نو بہ نو تجربات کی زمین تھا۔ اعلیٰ ظرافت میں کا اظہار شرافت کے اسلوب میں ہو، محرم حسن اور رمز آشنا حقیقت ہی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن حسن و حقیقت کا محرم تو وہی ہوگا جو حالات کی کج رفتاری اور زندگی کی کوتاہیوں اور کمزوریوں پر نظر رکھتا ہو۔ اور جس کی رچی ہوئی قوت تمیز خیر کے نازک سے نازک فرق کو دیکھ لیتی ہو۔ برائی اور بدنمائی کے اسی ادراک اور حسن و حقیقت کے اس عرفان ہی نے ظرافت کو ہنسنے کا حق اور حوصلہ بخشا تھا۔ خوش اطواری ذہنی بیداری اور روش عام سے بیزاری ان کی شخصیت کے عناصر ترکیبی تھے۔ ان کی عقابی نظر معاملات، افراد اور اشیاء کی تہہ تک پہنچ جاتی تھی۔ بقول مہر ان کا اسلوب فکر و نظر عام لوگوں سے الگ تھا۔ وہ ہر شے کی افادی حیثیت کا مفکرانہ اندازہ کرتے تھے۔ بعد میں اس پر اچھائی یا برائی کا حکم لگاتے تھے۔ زندگی کے اس شعور کی آمیزش نے اُن کی ظرافت کو شائستہ، جاندار اور تابناک بنا دیا۔

یوں تو مرزا غالب کی خوش طبعی اور شوخی و ظرافت، ان کی اردو اور فارسی شاعری میں بھی موج تہ نشین کی طرح ابھرتی اور رقص کرتی ہے۔ لیکن ان کی شخصیت کا یہ جوہر ان کے خطوط میں نسبتاً زیادہ وضاحت، سادگی اور بے ساختگی سے نمایاں ہوا ہے۔ بقول مولانا حالی وہ چیز جس نے ان کے مکاتبات کو ناول اور ڈرامہ کی طرح دلچسپ بنا دیا شوخئ تحریر ہے۔

حالی نے غالب کی شخصیت کے اس وصف کو ایک لطیف اور موزوں تشبیہ کے ذریعہ واضح کیا ہے۔ لکھتے ہیں :-

"مرزا کی طبیعت میں شوخی ایسی بھری ہوئی تھی جیسے ستار کے تار

میں شر بھرے ہوتے ہیں اور قوت متخیلہ جو شاعری اور ظرافت کی
خلاق ہے، اس کو مرزا کے دماغ کے ساتھ وہی نسبت تھی جو قوت
پرواز کو طائر کے ساتھ:"

یہاں حالی نے غالب کی شوخ طبع اور قوت متخیلہ پر زور دیا ہے۔
بے شک یہ اوصاف غالب کی شخصیت اور ظرافت کی جان ہیں۔ لیکن ان کا
سرچشمہ زندگی سے گہری دلچسپی، تجربات کی نیرنگی اور مشاہدہ کی وسعت ہے۔ غالب
کی ظرافت میں اکثر طنز کا پہلو بھی ہوتا ہے، جو ان کی ظرافت کو با معنی اور اس کے
اثر کو دیرپا بناتا ہے۔ لیکن ان کے طنز میں تلخی یا زہرناکی کا شائبہ تک نہیں ہوتا۔
ان کی شگفتہ تحریروں میں ہجو، تنقیص، لعن طعن یا مسخرگی اور ٹھٹھول جیسے الفاظ کے
معنی ڈھونڈنا لاحاصل ہوگا۔ تاہم ایسا نہیں کہ ان کی تضحیک یا طنز کا کوئی ہدف
نہ ہو۔ اپنی ذات، گرد و پیش کے حالات، افراد اور ادارے، اخلاق اور تہذیب
قیامت اور جنت۔ غرض کہ زندگی کے آثار و علائم میں شاید ہی کچھ بچا ہو۔ جس کی
بے سلیقگی یا ناہمواری پر ان کی نظر نہ گئی ہو۔ لیکن یہ ان کے قلب کی پاکیزگی اور
گہری انسانی دوستی تھی جس نے ان کے تاثرات میں جھنجھلاہٹ، تلخی اور تحقیر کا انداز
پیدا نہ ہونے دیا۔

کہا جاتا ہے کہ اعلیٰ ظرافت کا خالق وہی ہو سکتا ہے جو خود اپنی ذات و
صفات پر ہنسنے کا حوصلہ اور سلیقہ رکھتا ہو۔ غالب نے خود اپنے قول کے مطابق
اکثر اپنے آپ کو تماشائی کی نظر سے دیکھا ہے۔ اور اپنی ہیئت کذائی پر بھی جی کھول
کر ہنسے ہیں۔ یہاں تک کہ اپنے جسم کے رستے ہوئے پھوڑوں کے بیان میں بھی

انہوں نے اپنی طبعی شوخی کو ہاتھ سے نہ دیا۔ اور پھوڑوں کی کثرت سے انہیں اپنا جسم "سرو چراغاں" نظر آنے لگا۔ ایک خط میں منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں :۔

"اصل حقیقت یہ ہے کہ میرا اور آپ کا لہو ملتا ہے۔ جب وہاں احتراق کی شدتیں ہیں تو یہاں اس کا ظہور کیونکر نہ ہو۔ ایک مدت سے میرا پاؤں جل رہا ہے۔ چھوٹے دانے بطریق دائرہ کف پا کے محیط ہیں۔ ناگاہ جیسے ایک قوم میں سے ایک شخص امیر ہو جائے ایک دانہ اُن دانوں میں سے بڑھ گیا اور پھوڑا ہو گیا۔ عید کے دن بادشاہ کے ساتھ عیدگاہ نہ جا سکا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہ پھوڑا پکا اور پھوٹا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ دو انگل زخم پڑ گیا۔"

اپنے زخموں اور اذیتوں پر اس طرح مسکرانا اور دوسروں کو ہنسانا بڑے ہی اعلیٰ ظرف کی بات ہے۔ ۶

شرط اوّل قدم انست کہ مجنوں باشی

غالب کی تمام زندگی حالات کے جبر اور زمانہ کی بے رحم سازشوں کا شکار رہی۔ ان کی زندگی کا المیہ ایک عہد اور ایک نظام کا المیہ ہے۔ اس انتہائے جبر کا اظہار غالب نے ایک خط میں لطیف پیرایہ میں کیا ہے۔ وہ ان کی "شوخیٔ طبع" کا شاہکار ہے۔ لکھتے ہیں :۔

"سنو! عالم دو ہیں۔ ایک عالمِ ارواح اور ایک عالمِ آب و گل ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ہر چند قاعدۂ عام یہ ہے کہ عالمِ آب و گل کے مجرم عالمِ ارواح میں سزا پاتے ہیں۔ لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ ارواح کے گناہ گار

کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ ۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ ۱۳ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ اور ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلی شہر کو زندان مقرر کیا اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔ برسوں کے بعد میں جیل خانہ میں سے بھاگا۔ تین برس بلاد شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایانِ کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے اور پھر اسی مجلس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریز پا ہے۔ دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں۔ پاؤں بیڑیوں سے فگار، ہاتھ ہتھکڑیوں سے زخم دار ...... حکم رہائی دیکھئے کب صادر ہو۔"

ایک تمثیل کے انداز میں بظاہر اپنی ہی تضحیک ہے۔ لیکن اہلِ نظر جانتے ہیں کہ یہ قدرت کی ستم ظریفی، حالات کی کجروی اور زمانہ کی قدر نہ شناسی پر طنز ہے اور بھرپور طنز ہے۔

عزیز و اقارب کی موت ایک دل شکن حادثہ ہوتی ہے۔ ایک دردمند دل رکھنے والے انسان کے لئے اس غم کی تاب لانا مشکل حادثہ ہوتی ہے۔ غالب بھی ابنائے روزگار کی طرح ایسے حوادث سے دوچار ہوئے۔ اپنے عزیزوں اور دوستوں سے دائمی جدائی پر ان کا دل بھی اکثر خون کے آنسو رویا۔ مگر دوسروں پر اپنے دلی رنج اور افسردگی کا اظہار کرتے ہوئے انہوں نے ہمیشہ ایسا لطیف پیرایہ اختیار کیا جو پڑھنے والے کے دل میں اس واقعہ کی تلخی اور اذیت کا

نقش گہرا نہ ہونے دے۔ ایک خط میں اپنی پھوپھی کی وفات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

"میں بھی تمہارا ہمدرد ہوگیا۔ منگل کے دن ...... شام کے وقت میری وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی، مر گئی۔ آپ کو معلوم ہے پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھوپھیاں اور تین چچا۔ ایک باپ، ایک دادی، اور ایک دادا۔ یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں اور ان کے نہ ہونے سے میں نے جانا یہ نو آدمی آج ایک بار مر گئے۔"

اسی طرح اپنے احباب کے عزیزوں کی وفات پر غالب نے جو تعزیتی کلمات لکھے ہیں، ان کا انداز بھی اچھوتا اور نرالا ہے۔ ان میں ہمدردی بھی ہے اور غمخواری بھی۔ پند و نصیحت بھی اور طنز و ظرافت بھی۔ اور یہ سب اوصاف اس خوش آہنگی اور برجستگی سے الفاظ کے قالب میں ڈھل گئے ہیں کہ اُسے صرف صناعی کا نام دیا جا سکتا ہے۔

ایک عزیز دوست کو اس کی محبوبہ کی وفات پر لکھتے ہیں:-

"مرزا صاحب! شعرا میں فردوسی اور فقرا میں بصری اور عشاق میں مجنوں یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے۔ فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہو۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمہاری محبوبہ بھی تمہارے سامنے مری۔ بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں

مری اور تمہاری محبوبہ تمہارے گھر میں ۔"

ایک دوسرے خط میں اسی دوست کو لکھتے ہیں :-

"...... کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی کہاں کی مرثیہ خوانی۔ آزادی کا شکر بجا لاؤ۔ غم نہ کھاؤ ...... میاں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا، ایک حور ملی، اقامت جاودانی ہے، اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے، اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ وہی زمرّیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ۔ چشم بددور۔ وہی ایک حور، بھائی ہوش میں آؤ۔ کہیں اور دل لگاؤ ۔"

یہ عبارت صرف شوخئ بیان کا نمونہ نہیں ۔ اس کی تہہ میں کچھ حقائق بھی ہیں انسان طبعاً تنوّع پسند ہے۔ روح کی آسودگی اور ذہن کی بالیدگی کے لئے وہ زندگی اور قدرت کی رعنائیوں کو ہر روپ اور رنگ میں دیکھنا اور اُن سے شاد کام ہونا چاہتا ہے۔ لیکن روایتی اخلاق اور خود ساختہ آداب کا جبر اس کی تکمیل میں مانع ہوتا ہے۔ یہیں سے غالب کا ذہن مذہب، مغفرت، اور بہشت کے اس مروجہ تصوّر کی طرف مڑ جاتا ہے جو روحانیت کے نام پر مادیت کا، ہوس جیسے رکیک جذبات کی تبلیغ اور تحریک کا ذریعہ رہا ہے۔ طنز و ظرافت کا یہ بلیغ انداز صرف غالب کا حصہ تھا لیکن اس سے لطف اندوز ہونے کا حوصلہ وہی حضرات کر سکتے ہیں جو ایک تربیت یافتہ ذوق اور ظرف کے مالک ہوں ۔

غالب کی زندگی انسان دوستی، درد مندی، جرأت اور بے باکی کا ایسا صحیفہ ہے جسے ہر شخص پڑھ سکتا ہے۔ ظاہر داری اور ریاکاری ان کے مسلک میں سب سے بڑا گناہ تھی۔ انہیں رسوائی، خواری اور خود آرائی گوارا تھی۔ لیکن یہ گوارا نہ تھا کہ اپنی شخصیت کو دنیا کے سامنے اس صورت میں پیش کریں جو فی الاصل نہیں ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ اس لئے اپنی کوتاہیوں اور کمزوریوں کا اعتراف بھی انہوں نے بڑے اعتماد سے کیا ہے۔ یہ خود آگہی اور خود اعتمادی اکثر ان کے خیال کی رعنائی اور بیان کی شوخی سے ایک نقشِ جمیل بن جاتی ہے۔

رمضان کے مہینے میں ایک خط میں لکھتے ہیں:۔

"دھوپ بہت تیز ہے۔ روزہ رکھتا ہوں مگر روزے کو بہلاتا رہتا ہوں۔ کبھی پانی پی لیا۔ کبھی حقہ پی لیا۔ کبھی کوئی روٹی کا ٹکڑا بھی کھا لیا۔ یہاں کے لوگ عجیب فہم رکھتے ہیں۔ میں تو روزہ بہلاتا ہوں اور یہ صاحب فرماتے ہیں کہ تو روزہ نہیں رکھتا۔ یہ نہیں سمجھتے کہ روزہ رکھنا اور چیز ہے اور روزہ بہلانا اور بات ہے۔"

۱۸۵۷ء کے ہنگامۂ کشت و خون اور تباہی و تاراجی نے غالب کو شدت سے متاثر کیا تھا۔ بقول غلام رسول مہرؔ "ان کے اردو مکاتیب کے دامن کا ہر گوشہ ان سختیوں اور شدتوں پر آنسوؤں سے تر نظر آتا ہے جو انگریزوں نے ہندوستان پر اور باغی ہندوستانیوں نے انگریزوں خصوصاً ان کی معصوم بیگمات اور بچوں پر روا رکھی تھیں۔ یہ نوحے غالب کی امن پسندی اور انسان دوستی کا شفاف آئینہ ہیں۔ وہ دہلی میں قلزمِ خوں کے شناور رہے۔ لیکن اس عالم میں بھی ان کے ذہن کی تیزی اور شوخی، اخلاص اور

واقعات کا مضحکہ اڑانے سے باز نہ آئی۔ میر مہدی مجروح کی آنکھیں دُکھنے آئی ہیں۔ انہیں خط لکھتے وقت اس کی ظریفانہ توجیہ اس طرح کرتے ہیں :۔

"چشمِ بیمار ایسی چیز ہے جس کی کوئی شکایت کرے؟...... تمہاری آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلی میں ڈھائے گئے اور جہاں جہاں سڑکیں نکلیں جتنی گرد اڑی اس کو آپ نے از راہِ محبت اپنی آنکھوں میں جگہ دی۔"

اس لطیف توجیہ سے ایک طرف تو دلی سے غالب کی محبت اور اس کی تباہی پران کے ملال کا اظہار ہوتا ہے اور دوسری طرف اس میں ان حضرات پر ایک طنز کا پہلو بھی پنہاں ہے جنہوں نے قدیم دلی کی تاراجی کے غم کو زندگی کا آزار بنا لیا تھا۔ اس لئے کہ غالب کے بیدار شعور نے اس خرابی میں تعمیر کی ایک صورت بھی دیکھی تھی۔ برطانوی اقتدار کے تحت حسن تعمیر اور توسیع و ترقی کے جو نئے امکانات سامنے آرہے ہیں وہ کھلے دل سے انکا استقبال کر رہے تھے۔ بے شک غالب نے اپنی ذاتی اغراض کے لئے انگریز حاکموں کی مدح میں قصیدے کہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انہیں اس اجنبی قوم کی خواجگی اور حاکمیت کے جبر و استبداد کا احساس نہیں تھا۔ اس کا اظہار اس دار و گیر کے زمانہ میں ظاہر ہے کہ وہ کھل کر نہیں کر سکتے تھے۔ لیکن طنز و ظرافت کے پیرایہ میں کہیں کہیں ان کا ذہن اور انداز نظر جھلک اٹھا ہے۔ ایک خط میں مرزا علاء الدین احمد خاں کو لکھتے ہیں :۔

"سنتے ہیں کہ نومبر میں مہاراجہ الور کو اختیار ملے گا۔ مگر وہ اختیار ایسا ہوگا جیسا کہ خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضۂ قدرت

ہیں رکھا۔ آدمی کو بدنام کیا۔"

۱۸۵۷ء کا ہنگامہ فرد ہونے کے بعد بے گناہ ہندوستانیوں پر جو مظالم ڈھائے گئے۔ غالب نے کہیں تشبیہوں اور کنایوں میں اور کہیں لطیفوں کے پیرایہ میں ان کی طرف اشارہ کیا ہے۔ مثلاً دہلی میں ایک حافظ محمد بخش تھے جو حافظ مموں بھی کہلاتے تھے قید سے رہائی پانے اور بے گناہ ثابت ہونے کے بعد انہوں نے اپنی جائداد کی واگذاری کے لئے درخواست دی۔ غالب لکھتے ہیں :-

"حاکم نے پوچھا۔ "حافظ محمد بخش کون؟" عرض کیا کہ "میں" پھر پوچھا کہ "حافظ مموں کون؟" عرض کیا کہ "میں۔ اصل نام میرا محمد بخش ہے مموں مموں مشہور ہوں۔" فرمایا "یہ کچھ بات نہیں۔ حافظ محمد بخش بھی تم اور حافظ مموں بھی تم۔ سارا جہاں بھی تم، جو دنیا میں ہے وہ بھی تم۔ ہم مکان کس کو دیں؟" مثل داخل دفتر ہوئی۔ میاں مموں اپنے گھر چلے آئے۔"

یہ ایک واقعہ کا ڈرامائی لیکن سیدھا سادہ بیان ہے۔ لیکن اس کی تاثیر یہ ہے کہ قاری یا سامع زیر لب مسکرائے بغیر نہیں رہتا۔ اس کا دل فرحت اور مسرت کی خوشگوار کیفیت سے معمور ہو جاتا ہے۔ لیکن اس واقعہ کے پس پردہ انگریز حاکموں کی منصفی پر جو طنز ہے وہ بھی اپنا کام کرتا رہتا ہے اور غیر محسوس طور پر قاری کے ذہن میں جیسے ایک حقیقت کی تہیں کھلنے لگتی ہیں۔

غالب کی ظرافت، الفاظ کی بازیگری یا رعایت لفظی نہیں بلکہ زندگی کی تعبیر ہے۔ ان کا مقصد ہنسنا یا محظوظ کرنا نہیں بلکہ کچھ کہنا، بتانا اور سمجھانا بھی ہوتا ہے۔ ظرافت ان کے انداز بیان میں نہیں۔ انداز فکر و نظر میں ہوتی ہے۔ وہ اس لئے

نہیں سوچتے تھے کہ انہیں کچھ کہنا یا لکھنا تھا۔ بلکہ اس لئے کہتے اور لکھتے تھے کہ انہوں نے جو کچھ دیکھا، سوچا اور سمجھا تھا اور وہ اس قابل تھا کہ اسے دوسروں تک پہنچایا جائے۔ وہ زندگی کے عام واقعات اور عام یا ادنیٰ انسانوں کی حرکات کا مطالعہ بھی بڑے انہماک اور دلچسپی سے کرتے تھے۔ فرد کی ذات سے یہ دلچسپی اور اس کی اہمیت کا احساس جو ناول نگاری کا محرک اور موضوع ہوتا ہے۔ اردو میں سب سے پہلے غالب کی تحریروں میں ہی نظر آتا ہے۔ مثلاً ایک خط میں بی وفادار کا خاکہ اس طرح کھینچتے ہیں :۔

"بی وفادار باہر نکلتی ہیں سودا تو کیا لائیں گی مگر خلیق اور ملنسار ہیں۔ رستے چلتوں سے باتیں کرتی پھرتی ہیں۔ جب وہ محل سے نکلیں گی ممکن نہیں کہ اطراف شہر کی سیر نہ کریں، ممکن نہیں کہ دروازے کے سپاہیوں سے باتیں نہ کریں۔ ممکن نہیں کہ پھول نہ توڑیں اور بی بی کو جا کر نہ دکھائیں اور نہ کہیں کہ یہ پھول تمہارے چچا کے بیٹے کی کاٹی کے ہیں۔ یعنی تمہارے چچا کے بیٹے کی کیاری کے ہیں۔"

یہ ایک زندہ کردار کی حرکات کا حقیقت پسندانہ مطالعہ ہے۔ یہاں نہ تخئیل کی ندرت ہے اور نہ شوخ نگاری۔ لیکن اس کے باوصف اس خاکہ میں غالب نے اپنے مشاہدے کی تازگی اور نیرنگی سے کچھ ایسے رنگ بھر دیئے ہیں جو قاری کے دل کو سرور و انبساط سے بھر دیتے ہیں

اس بحث کو مختصر کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالب کے مزاج کی شوخی اور ظرافت وہ نہیں جو حقائق کو نظر انداز کرنے یا انہیں بگاڑ کر پیش کرنے سے

پیدا ہوتی ہے۔ یہ مزاح ان کا مزاج اور یہ طنز ان کا خمیر ہے۔ وہ حقائق کے عرفان سے شوخی پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہونٹوں پر وہ مسکراہٹ ہے جسے ہم آنسوؤں کا عطر کہہ سکتے ہیں اور جو انتہائے غم پر آجانے سے پیدا ہوتی ہے۔ خوشی میں ہنسنا اور غم میں رونا انسان کی جبلت ہے اور یہ کوئی غیر معمولی بات نہیں، روز کا معمول ہے لیکن مصیبت میں مسکرانا اور قلقل مینا کے پردے میں رونے کا عرفان کرلینا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ یہ بات غالبؔ ہی کے حصے میں آئی ہے۔

ڈاکٹر گیان چند

داستان سے ناول تک

داستان اردو ادب کی سب سے موہنی صنف ہے۔ داستان کا نام لیتے ہی ہمارے ذہن میں ماضی کے نہ معلوم کتنے سہانے سپنے جھلملا جاتے ہیں۔ ہماری آنکھوں کے آگے نہ معلوم کون سی اچرج بھری دنیا میں گزر جاتی ہیں یہ سب خواب در خواب ہے لیکن ہم ان رنگین بہلاووں میں بہل جانا چاہتے ہیں۔ یہ سراب حقیقت سے زیادہ ہمارے من کو بھاتے ہیں۔ ان کافر داستانوں میں کوئی تو ایسی زاہد شکن ادا ہے کہ اس سائنسی دور میں عقل کے تمام اصولوں کو درہم برہم کر کے اب بھی دلوں کو اپنا رسیا بنا لیتی ہیں۔ داستان کا سوم رس جس کے کام و دہن کو چھوتا ہے وہ ٹینی سن TENYSON کے (LOTUS EATERS) کی طرح اسی کا ہو کر رہ جاتا ہے۔

فوقِ فطرت کی حیرت خیزیاں، حسن و عشق کی سرشاریاں مہمات کی پیچیدگیاں بیان کی رنگینیاں ان سب کا نام داستان ہے۔ داستان کی غرض اصلی تفریح ہے کچھ لمحے ہنس کھیل کر گزار دینا، کچھ گھڑیوں کے لئے سبب و نتیجہ کے ظالم اصول سے نجات پالیں۔ داستان میں لاکھ ایمان کی ترغیب دی جائے۔ لیکن یہ دین داری محض

ایک بھرم ہے۔ داستان کا مصنف واعظ اور ناصح نہیں ہوتا۔ اس میں زہد کی سختی اور خشکی نہیں پائی جاتی۔ وہ خیامی فلسفے کا قائل ہے۔ اس کا دار عقل سے زیادہ دل پر ہوتا ہے۔ وہ فکر سے زیادہ جذبہ کو بیدار کرنا چاہتا ہے ایک دل کو اٹکا دینے والی کیفیت اور اس کے بعد فرحت و آسودگی کا احساس داستان کی خصوصیت داستان گو کا تحفہ ہے۔

داستان کی داستان کا آغاز کہاں سے ہوتا ہے کسی کو معلوم نہیں۔ قصہ گوئی کا فن تہذیبِ انسانی کا ہم عمر ہے۔ جب ایک انسان نے دوسرے انسان کو اپنے دن بھر کے تجربات سنائے اسی دم سے قصہ خوانی کی داغ بیل پڑ گئی۔ داستانی خصوصیات رکھنے والے قصے قدیم مصر میں بھی ملتے ہیں۔ بابل و نینوا میں بھی ۲۰۰۰ء ق۔م میں عراق کے بادشاہ گل گاش کی داستان ملاحظہ ہو۔

> گل گاش ایک جابر و عیاش بادشاہ ہے جو رعایا کی ہر مقدس رسم کی بے حرمتی کرتا ہے۔ اس کے توڑ کے لئے دیوتا ان گدو کو پیدا کرتے ہیں لیکن گل گاش اسے تسخیر کرکے اپنا رفیق بنالیتا ہے اس کے بعد وہ جنگل کے محافظ قوی ہیکل جمبابا کو ہلاک کرتا ہے۔ اس کی شجاعت دیکھ کر محبت کی دیوی عشتار اس پر عاشق ہو جاتی ہے، لیکن یہ خیرہ سر اسے ٹھکرا دیتا ہے۔ جمبابا کے قتل کی پاداش میں دیوتا ان گدو کی جان لے لیتے ہیں۔ اپنے دوست کی موت سے بد دل ہو کر گل گاش راج پاٹ تج کر شجرِ حیات کی تلاش میں نکل کھڑا ہوتا ہے۔ لیکن اسے شجرِ حیات کی بجائے شجرِ شباب ہاتھ آتا ہے اس شجر

کو بھی ایک سانپ کھالیتا ہے۔ جس پر گل گاشش روتا پیٹتا ہے اپنے ملک کی راہ لیتا ہے۔

تخئیل کی یہی موج ہے جو زمان و مکان کے طویل فاصلوں کے ساتھ مختلف ملکوں کے ادب میں ابھرتی ہے۔ ایک طرح سے دیکھئے تو ہر قوم اور ہر زمانہ کی داستانوں کا چہرہ مہرہ یکساں ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ ان میں امتیازی عناصر بھی ہیں اردو کی داستان نے فارسی کا رنگ اڑایا۔ سچ تو یہ ہے کہ ایک آدھ استثنار کے ساتھ اردو کی داستانیں فارسی کا ترجمہ ہیں۔ اردو کی پہلی عظیم داستان "سب رس" ہے گو اس کا نمایاں پہلو تمثیل ہے پھر بھی اس کے داستان ہونے سے کون انکار کرسکتا ہے اس کا قصہ عارفانہ بھی ہے، عاشقانہ بھی بزمیہ بھی ہے۔ رزمیہ بھی حسب معمول اس میں بادشاہوں کے جنگ و جدال، شہزادے اور شہزادی کی دل باختگی کا بیان ہے۔ لیکن یہ بادشاہ اور ان کی اولاد کون ہیں، عقل، حسن، عشق، دل وغیرہ - اہل دل کی باتیں ہیں جو اہلِ ظاہر کے استعاروں میں ڈھال دی گئی ہیں لیکن یہ جامع حرف اپنے معنی سے کم دل آویز نہیں۔ داستان کا یہ انداز غیر معمولی ہے۔ یہ اردو داستان کا نمائندہ نہیں۔ اردو کی عام پسند داستان کے کردار اوصاف نہیں انسان ہوتے ہیں لیکن عام انسان نہیں خاص الخاص قسم کے۔ یہ ہماری تمہاری طرح غم روزگار کے شکار نہیں ہوتے اہل و عیال کی ذمہ داریاں ان کی کمر کو خم نہیں کردیتیں۔ حسن و شباب۔ زور زر کے یہ مجسمے محض اپنے دل کی ذمہ داریوں کو نباہنا جانتے ہیں۔ باغ و بہار ہو کہ داستان امیر حمزہ زیادہ ہیرو ایک ہی قبیلہ کے ہیں۔ ان کا محبوب مشغلہ ایک ہی ہے۔

داستان طبقہ بالا کے گرد گھومتی ہے۔ بات کم سے کم وزیر زادہ و شہزادے سے شروع ہوتی ہے اور شاہ پرستان تک پہنچتی ہے۔ ہیروئن کبھی شہزادی تو کبھی پری

ہوتی ہے۔ چھوٹی امت کا ذکر آتا ہے تو لوازمات شاہی کے طور پر۔ آخر یہ داستانیں بڑے لوگوں کا جی خوش کرنے اور ان سے انعام و اکرام حاصل کرنے کو لکھی گئی تھیں۔ رہے چھوٹے لوگ تو یہ ہر اس بات پر دیکھتے ہیں جو امراؤ کی پسند خاطر ہوتی ہیں۔ عمائد کی سرپرستی یا سرپرستی کی موہوم امید سے یہ ضرور ہو گیا ہے کہ داستان میں اونچے طبقہ کی تہذیب کے نمونے محفوظ رہ گئے ہیں۔ خوش قسمتی یہ ہے کہ ذکر خواہ ختن کا ہو کہ چین کا معاشرت مغل اعظم یا نواب وزیر ہی کی ہو گی۔

تہذیب کے یہ مرقع جب میر امن یا مرزا سرور کے قلم سے کھنچتے ہیں تو گویا شکوہ ماضی کے چمن پھر سے لہلہا اٹھتے ہیں۔ عظمت رفتہ کے عجائب گھر، معلومات کے دفینہ کھل جاتے ہیں۔ داستان داستان نہیں رہتی ایک تہذیب کا مہذب و مؤدب بیان بن جاتی

داستان کا غالب جذبہ عشق ہے، اس کے تمام پہلو پیش کئے جاتے ہیں لیکن اس کے علاوہ دوسرے جذبات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاتا۔ کم و بیش سبھی انسانی جذبات کی رگ کریدی جاتی ہے۔ ماں کی ممتا، سوتیا ڈاہ، حسد، شرم، یاس سبھی کی کچھ نہ کچھ ترجمانی ملتی ہے۔ جذبات نگاری اور منظر نگاری یہی دو عناصر ہیں جو داستان نے شاعری کے بالا حصار سے اڑائے ہیں جنھیں لے کر داستان شعر سے آنکھ ملتی ہے اور جھجک محسوس نہیں کرتی۔ بھلا یہ شاعری نہیں تو اور کیا ہے۔

"وہ پچھلی رات کا سماں چاندنی شبنم کے گرنے سے خوب صاف ہو گئی تھی، روشنی جھلملا کر گل ہو گئی تھی۔ کہیں کہیں جو چراغ جلتا تھا وہ یا رخ زرد لہرا رہا تھا۔ چکور چاند پر ذوڑتے تھے، پہاڑ پر طاؤس رنگین ناچتے تھے۔ ندر و کہساری کے نغمے بلند تھے۔ نازنینوں کے جسم میں پھولوں کی مہک آتی تھی۔ رات بھر کے نشہ کا خمار تھا۔ آنکھوں میں سرخ ڈورے نشے کے پڑے تھے" (طلسم ہوشربا جلد سوم) داستان

نے نثر کو کتنے اسالیب دیئے ایک ایک پھول کے مضمون کو سو سو رنگ سے باندھا نثر میں شاعری کے تمام حربے استعمال کئے۔ اگر اس سے کبھی سیری نہ ہوئی تو نثر کے بیچ جا بجا نظم کے گل بوٹے بکھیر دیئے۔ وہ پوری طرح میل کھائیں یا نہ کھائیں۔ اس سے غرض نہیں۔

زبان کے یہ نئے نئے انداز یہ شیوہ بیانیاں یہی داستان کی سب سے بڑی زین ہیں۔ اسلوب کے لحاظ سے میر امن، سرور اور محمد حسین جاہ سر فہرست ہیں۔ یہ سب باتیں وہ ہیں جو ہمارے ادب کے طالب علموں کے مفید مطلب ہیں۔ عام پڑھنے والا داستان میں اپنی ضیافت طبع کا سامان تلاش کرتا ہے۔ اسے افسانوی پیچ وخم سے دلچسپی ہوتی ہے۔ دیو و پری سحر و ساحری، ہفت خواں و طلسم یہ سب انہونی خیالی باتیں اس کے دماغ پر ایک قرمزی بادل بن کر چھا جاتی ہیں وہ برگ گل کی ناؤ میں بیٹھ کر ایک جوئے گل میں بہتا بہتا کسی بحر احمر میں جا نکلتا ہے۔ جس کے بیچ، میدانِ خیال کے برابر وسیع ایک شفق زار جزیرہ نظر آتا ہے۔ باغ و بہار اور طلسم ہوشربا کے ممالک اسی جزیرے میں بستے ہیں۔

شاہی دور میں فرصت تھی کہ تصور جاناں کئے ان مسحور خواب زاروں کی سیاحی کرتے رہے لیکن صاحبقراں مغرب کے چھو منتر نے یہ تمام طلسم شکست کر دیئے۔ دھند لکا چھٹا تو سیاسی غلامی اور معاشی ابتری کا سنسان بیابان ہوش و حواس کی نذر لگنے کو بے چین دکھائی دیا۔ اب حقیقت سے منہ چھپانا ناممکن نہ تھا۔ اصلیت اور داستان میں تو خدا واسطے کا بیر ہے۔ ادبی اسٹیج پر داستان کی جگہ ناول نے لے لی۔ ناول میں زندگی کے سانس کی گرمی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے کردار شہزادے گلفام نہیں۔ ہمارے جانے پہچانے لوگ ہیں۔ جن کے لئے زندگی ایک جہد مسلسل ہے

دورِ تغیر کے تین بڑے ناول نگار نذیر احمد۔ سرشار اور شرر ہیں۔ نذیر احمد قدیم تہذیب کے پرستار تھے۔ انہوں نے مغربی تہذیب کی یلغار کو روکنا چاہا۔ اس سے قطع نظر انہوں نے متوسط اسلامی گھرانوں کے مسائل کو اس صفائی سے پیش کیا کہ جس سے بقول مولوی عبدالحق یہ معلوم ہونے لگا کہ جیسے کوئی گھر کا بھیدی ہمارے بھیدے کھول رہا ہے۔ زبان کے تو یہ بادشاہ تھے ان کے ناول کیا ہیں، خواتین دہلی کے محاوروں کے فرہنگ ہیں۔ ان کے برعکس سرشار نے لکھنؤ کی مطلاّ تہذیب کا ملمع دور کیا انہوں نے دکھایا کہ نوابوں کی دنیا احمقوں کی سیمیائی جنت تھی۔ انہوں نے ہنس ہنسا کر نشتر چبھوئے اور مزاج فاسد کی اصلاح کی۔ لیکن سرشار سرخوش آدمی تھے اپنے ناول کو داستان سے دبا دیا۔ فسانۂ آزاد کا ہیرو شہزادہ جان عالم کا نیا روپ ہے جو مہمات فتح کرتا ہوا روم تک جا نکلتا ہے۔ شرر نے ان بکھیڑوں سے دولہ عہدِ وسطیٰ کی اسلامی تاریخ میں اپنے ڈھب کے افسانے تلاش کئے وہ سلاطین ماضی کی ہر ادا پر گرویدہ تھے انہیں ان میں اور ان کے رفیقوں میں خوبیاں ہی خوبیاں دکھائی دیتی تھیں۔ شرر کے ناول دلچسپ ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ انہوں نے جس دور اور جس خطے کے بارے میں لکھا اس کے صحیح خدوخال پیش کر سکے کہ نہیں۔

ان تینوں حضرات کی دنیا محدود تھی۔ ملک گیر مسائل سے انہیں دلچسپی نہ تھی یہ بارِ عظیم اردو کے سب سے بڑے حقیقت نگار پریم چند کا منتظر تھا جو ناول اور افسانے کے نئے دور کے نقیب ہیں جنھوں نے دیہات اور شہر کی ہمعصر زندگی کے کرب ناک مسائل کو اس خوبی سے پیش کیا کہ پوست کندہ حقیقت افسانے سے زیادہ دلکش ہو گئی۔

ڈاکٹر شارب ردولوی

ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا

ڈراما انسانی سماج اور اس کی زندگی کی ایک ایسی تصویر ہے جس میں اس کی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ اس زمانے کی تہذیب و تمدن کے خدوخال بھی نمایاں طریقہ پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ڈرامہ داستانوں کہانیوں، افسانوں اور اس قسم کے دوسرے اصناف سے زیادہ زندگی کے قریب ہے۔ اس میں ہم انسانی زندگی کو چلتا پھرتا ہوا دیکھتے ہیں۔ سیکڑوں برس پرانے ڈرامے کے کردار آج بھی اسی طرح باتیں کرتے نظر آتے ہیں جس طرح کل کے ڈرامے کے ایکٹر۔ ان کی زندگی، سماج، تہذیب اور اخلاق کے بارے میں آج بھی ہم ان ڈراموں سے بڑی آسانی سے پتہ لگا سکتے ہیں ان کی اہمیت صرف تہذیبی اخلاقی ہی نہیں بلکہ ایک تاریخی دستاویز کی ہے جو آج بہت سی باتوں کا پتہ لگانے میں ہماری معاون ہوتی ہے۔

مغرب میں ڈرامے کی ابتدا سب سے پہلے یونان میں ہوئی۔ یونان زمانۂ قدیم میں علم و دانش اور فلسفہ و منطق کا گہوارہ رہا ہے۔ ڈراما بھی وہاں بہت پہلے رائج ہو چکا تھا۔ اتنے پہلے کہ جب ارسطو اور افلاطون کا زمانہ آیا تو اس کا زوال شروع ہو گیا تھا۔ مگر افلاطون نے اپنے نقطۂ نظر کے تحت ڈراما کو بہت برا بتایا ہے اور کہا ہے کہ وہ

نقل کے تیسرے درجے پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ اس نے اپنی ریاست میں ڈراما اور شاعری کے لیئے کوئی جگہ نہیں رکھی تھی۔ لیکن ارسطو نے ڈرامے کی بہت تعریف کی ہے اور اسے زندگی اور اخلاق کیلئے بہت اہم قرار دیا ہے۔ مشرق میں سب سے پہلے ڈراما غیر منقسم ہندستان میں پیدا ہوا۔ ہندوستان کی تہذیب یونان کی تہذیب سے کم قدیم نہیں ہے۔ دوسرے فنون کے ساتھ ساتھ ڈرامے کا وجود بھی ہندوستان میں بہت پہلے ہوا اور سنسکرت زبان میں اعلیٰ درجہ کے متعدد ڈرامے لکھے گئے۔

ڈرامہ کی قدامت کا تو اندازہ کیا جاسکتا ہے لیکن قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ کیسے وجود میں آیا۔ یونانی دیو مالا میں اس کے بارے میں بہت سے قصے ملتے ہیں سنسکرت میں بھی اس کی ابتدا کے بارے میں بہت سی روایتیں ہیں جس میں ایک بہت دلچسپ روایت وہ ہے جسے بہت سے مصنفین نے اپنی تصنیفات میں نقل کیا ہے۔ وہ روایت سنسکرت ڈرامے پر پہلی فنی کتاب ناٹیہ شاستر سے نقل کی گئی ہے۔ اس کی تصنیف بھرت سے منسوب کی گئی ہے۔ کتاب میں ڈرامے کی ابتدا کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ دیوتاؤں نے برہما سے درخواست کی کہ وہ ان کی دلچسپی اور تفریح کیلئے ایک نیا وید ترتیب دیں جس میں ملکی روایتوں کے ساتھ زندگی کے لئے ہدایات بھی ہوں۔ ان کی اس التجا پر برہما نے رگ وید سے الفاظ سام وید سے راگ اور نغمہ یجر وید سے فن نقالی اور اتھر وید سے جذبات اخذ کر کے ایک نیا وید ترتیب دیا۔ اس کے بعد آسمانی معمار وشوکرمن کو حکم ہوا کہ وہ ایک ناٹیہ گھر تعمیر کریں۔ دیوتاؤں نے اس نئے وید کو پاکر خوشیاں منائیں اور شیوجی نے تانڈو ناچ (ناچ کا وہ طریقہ جس میں جذبات میں شدت اور حرکات وسکنات میں پھرتی اور تیزی ہوتی ہے) پاروتی نے لاسیہ ناچ کی نزاکت اور وشنوجی نے چار ڈرامائی طرز ایجاد کر کے ڈرامے کو مکمل کیا۔ بھرت کے

نے یہ کام سپرد کیا گیا کہ وہ اس آسمانی وید کو عملی جامہ پہنا کر اور اسے دنیا کے سامنے پیش کریں سنسکرت ڈرامے کی یہ وہ روائتی تاریخ ہے جو عام طور پر مشہور ہے۔

بعض نقادوں اور مورخین ادب کا خیال ہے کہ ڈراما ہندوستان کی پیداوار ہی نہیں ہے بلکہ اس کا وجود یونان کے اثرات کے تحت ہوا۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ چونکہ پنجاب اور گجرات میں یونانی راجاؤں کی حکومت تھی اور ان کے دربار میں یونانی ڈرامے کھیلے جاتے تھے اس لئے ہندوستان میں بھی اس کا رواج ہو گیا لیکن صحیح یہی معلوم ہوتا ہے کہ ڈراما ہندوستان میں پیدا ہوا اور یہیں اس کی نشو و نما ہوئی۔ حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامے اور یونانی ڈرامے میں بڑا فرق ہے۔ ان میں کئی چیزوں میں بنیادی اختلاف پایا جاتا ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں ڈرامے کی مختلف قسمیں بیان کی ہیں جس میں المیہ کی سب سے زیادہ تعریف کی ہے اس لئے کہ المیہ ڈراموں میں کتھارسس (تزکیہ = Katharsis) ہوتی ہے جو تہذیب اور اخلاق کو سنوارتی ہے اور انسانوں کو برائیوں سے بچاتی ہے۔ اس کے برخلاف سنسکرت ڈرامے میں طربیہ کو سب سے بڑا مقام دیا گیا ہے یہی نہیں بلکہ المیہ ڈرامے لکھنے اور دکھانے کی ممانعت کی گئی ہے اس لئے کہ اس سے لوگوں کے دلوں پر اچھا اثر نہیں پڑتا اور ان میں افسردگی بڑھتی ہے۔ اس کے علاوہ سنسکرت ڈرامے مذہبی تبلیغ و اشاعت کا بھی ذریعہ تھے۔ ان سے یونانی ڈراموں کی طرح علم و ادب اور اخلاق و تہذیب وغیرہ کا کام بہت کم لیا گیا ہے۔ نیز سنسکرت کے ابتدائی ڈراموں کا ماخذ زیادہ تر شری کرشن اور رام چندر جی کی زندگی کے حالات اور مہا بھارت اور رامائن وغیرہ ہیں۔ اس لحاظ سے سنسکرت یا ہندوستان کے قدیم ڈراموں کو یونانی ڈراموں کا پرتو یا عکس کہنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

ڈرامے، ہندوستان میں باقاعدہ فنی طریقے پر دوسری صدی عیسوی تک رواج پا چکے تھے۔ ان ڈراموں نے اس زمانے کی سماجی زندگی پر کافی اثر ڈالا۔ ویسے اس کی ابتدا کا ثبوت رگ وید کے زمانے میں بھی ملتا ہے اور رگ وید کا عہد تقریباً ۸۰۰ قبل مسیح کا عہد ہے۔ خیال ہے کہ اس زمانے میں بھی ڈراما کسی نہ کسی شکل میں موجود تھا خواہ وہ بالکل ابتدائی شکل کیوں نہ رہی ہو۔ بعض محققین نے یہ نتیجہ رگ وید کے مکالموں سے نکالا ہے اس سلسلہ میں قطعیت سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن یہ واقعہ ہے کہ عیسوی سن شروع ہونے سے کافی پہلے ہندوستان میں ڈرامے کا حوالہ بعض کتابوں میں ملتا ہے مثلاً چوتھی صدی قبل مسیح میں پاننی نے "نٹ" اور ناٹیہ "سوتر" کا ذکر کیا ہے جس سے اس کا مطلب ناچ اور ناچ کے اصول ہیں۔ پانن کے بعد تقریباً ۱۴۰ قبل مسیح میں پتنجل کی تصنیف، مہابھاشیہ سے بھی یہ پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں ڈرامے کے عناصر کا وجود ہو چکا تھا مثلاً اسٹیج، سوانگ الفاظ کے اصول، نغمہ خوانی، عورت اداکاروں کا ناچنا اور گانا وغیرہ۔ سنسکرت ڈرامے کی ابتدا ارتقا اور فن ڈرامہ نگاری کے بارے میں ایشوری ٹوپا اپنی کتاب ہندوستانی تمدن میں لکھتے ہیں:

"فن ڈراما پر ہندوستان میں کئی کتابیں ملتی ہیں۔ پانن نے مہابھاشیہ میں نٹ سوتروں کے مصنفین شیلالن اور کرشناسوا کا ذکر کیا ہے۔ ڈراما اس وقت ابتدائی منزلیں طے کر رہا تھا۔ بھرت کی تصنیف ناٹیہ شاستر میں تھیٹر کی تعمیر، منظر، لوشاک، اداکاروں اور ان کے ساز و سامان، ان کے حرکات و سکنات، اور ان کی طرز ادا یا طرز تقریر، ان کے پارٹ کی تقسیم، موسیقی کے اصول اور ان کی خصوصیت، مختلف ڈراموں کی نوعیت اور جذبات اور احساسات پر کافی روشنی ڈالی گئی

ہے..... بھرت نے ڈرامے کے متعلق ان تمام ذرائع سے استفادہ کیا تھا جن کا آج پتہ نہیں چلتا۔ دھنم جے نے جو دھار کا راجہ بھنج (۹۷۴ء یا ۹۹۵ء) کا پروردہ تھا ایک کتاب دس روپ فن ڈرامہ پر لکھی تھی۔ اس کا ماخذ زیادہ تر بھرت ہی کی تصنیف ہے لیکن یہ سہل اور عام فہم ہے۔ تیرھویں صدی اور چودھویں صدی میں ڈرامے کی متعلق کئی کتابیں لکھی گئی ہیں لیکن وہ سب یا تو دس روپ پر مبنی ہیں یا ناٹیہ شاشتر پر:

سنسکرت ڈرامے کے پرانے نقادوں نے ڈرامے کی بہت سی قسمیں لکھی ہیں انمیں روپک یا روپ کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ ڈرامے کی یہی وہ قسم ہے جس کو ناٹک کہتے ہیں۔ ان نقادوں نے ڈرامے کو نرت (فن رقص) اور عمل یا (فن نقالی) سے علیحدہ بھی بتایا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ ان دونوں کا بہت گہرا تعلق ہے۔ نرت کا دارو مدار تال سُر اور ترنم پر ہے اور عمل جذبات اور احساسات کا اظہار ہے اور ڈرامے کی اصل یہی دونوں چیزیں ہیں۔ جذبات اور احساسات کے بغیر کوئی ڈراما ڈراما نہیں کہا جا سکتا۔

بھرت نے اپنی کتاب ناٹیہ شاشتر میں جذبات اور تاثرات کی آٹھ قسمیں بتائی ہیں۔ رتی (محبت)، شوک (رنج و غم)، کرودھ (غصہ)، اُتساہ (جوش)، وسمے (حیرت)، ہاسیہ (تمسخر و مسرت)، بھئے (ہیبت)، جُوگپا (کراہیت)[1] ان جذبات کی آٹھ ظاہری احساسی کیفیتیں ہیں جن کو رس کہتے ہیں۔ اس کی تفصیل بھرت نے یوں بیان کی ہے۔ شرنگار رس (جذبات عشق و محبت) سمبھوگ (وصال محبوب)، کرُنا (ہمدردی) وپرالمبھ (ہجر و فراق)، رودر (طیش غصہ) ویر رس (بہادری اور دلیری)، اَدبھت (حیرت و استعجاب)، ہاسیہ (تمسخر) بھیانک (ہیبت) و بھتسیہ (دہشت) ان رسوں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ان کا ڈرامے میں ہونا

[1] रति, शोक, क्रोध, उत्साह, विस्मय, हास्य, भय जुगुप्सा

ضروری ہے۔ ناٹک، روپ یا روپک میں شرنگار رس یعنی جذبات حسن و عشق کا ڈرامے میں ہونا ضروری ہے۔ دوسری طرح کے ڈراموں میں اس کی اتنی اہمیت نہیں ہے۔

روپک دراصل ڈرامے کی ابتدائی شکل ہے۔ یہ عموماً منظوم ڈراما ہوا کرتا تھا پرانے سنسکرت لٹریچر کے مطابق ڈرامے کی دوسری قسموں کو اُپ روپک کہا جاتا تھا۔ روپک کی دس قسمیں بیان کی گئی ہیں مثلاً ناٹک، پرکرنٹر، بھان پرہسن وغیرہ۔ ان سب میں ناٹک کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ ناٹک کے لئے ابتدا میں یہ بات ضروری قرار دی گئی تھی کہ اس کا قصہ فرضی یا من گھڑت نہ ہونا چاہیئے۔ اس کے ہیرو کے لئے ضروری تھا کہ راجہ دیوتا یا شاہی خاندان کا کوئی بزرگ ہو۔ اگر ہیرو دیوتا ہو تو ایسا ہونا چاہیئے جو انسانی روپ دھار سکے ناٹک میں بہادرانہ اور عاشقانہ جذبہ زیادہ ہونا چاہیئے اور اس کا انجام خوش کن ہونا چاہیئے اگر ڈرامے میں نثر کا استعمال کیا گیا ہو تو اسے بہت سادہ اور سلیس ہونا چاہیئے اور نظم میں ہو تو اس میں صفائی اور شیرینی کا ہونا لازمی سمجھا جاتا تھا۔ ناچ گانے اور موسیقی کو بھی ڈرامے کا ایک جزو قرار دیا گیا تھا۔ یونانی ڈرامے میں ارسطو نے بھی گانے کو بہت اہمیت دی ہے۔

سنسکرت ڈراموں کی سب سے بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں سنسکرت کے ساتھ عام پراکرتوں کے بولنے کی بھی اجازت تھی لیکن ایک خاص پابندی کے ساتھ یعنی راجہ، برہمن، دیوتا شاہی خاندان کے بزرگ اور شاہی خاندان کے دوسرے افراد سنسکرت کے علاوہ کسی زبان کا استعمال نہیں کر سکتے تھے لیکن شودر، نیچ قومیں، سپاہی اور طوائفیں وغیرہ پراکرت کا استعمال کر سکتی تھیں۔

آج کی طرح اس زمانے کے ناٹک بھی ایکٹ میں بٹے ہوئے تھے اور یہ ایکٹ پانچ سے لے کر دس تک ہو سکتے تھے۔ ڈرامہ میں چار یا پانچ اہم کردار ہوتے تھے اور

ڈرامے کا نام عموماً ہیرو کے نام پر ہوتا تھا۔ کبھی کبھی موضوع کے اعتبار سے بھی اس کا نام رکھ دیا جاتا تھا۔

یہاں ناٹک کے علاوہ سنسکرت ڈرامہ کے بعض دوسرے اقسام کا سرسری جائزہ لے لینا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ قدیم سنسکرت لٹریچر میں ڈرامہ کی دوسری قسم پرکرنٹر بتائی گئی ہے۔ اس کی کہانی عموماً متوسط طبقے سے متعلق ہوتی تھی۔ ناٹک کی طرح اس کے ہیرو کے لئے بھی برہمن وزیر یا تاجر ہونا ضروری تھا جو اپنے مصیبت کے دن گذار رہا ہو اور زندگی کو کامیاب بنانے کے لئے کوشاں ہو۔ اس کے "ایکٹ بھی ناٹک کے برابر ہوتے تھے۔ ڈرامہ کی ایک اور قسم تھی جس کا پلاٹ مافوق الفطرت واقعات پر مبنی ہوتا تھا۔ اس میں بھوتوں یا دیوتاؤں وغیرہ کے قصے پیش کئے جاتے تھے اور عشق و عاشقی کے بجائے بہادری کا جذبہ دکھایا جاتا تھا۔ بھان وہ ڈرامہ ہوتا تھا جس میں مکالمے ہی مکالمے ہوتے تھے۔ اس کا موضوع تخیلی بھی ہوتا تھا۔ اس میں اداکار خود اپنے سے ہی باتیں کرتا تھا۔ وہ اپنی کہہ کر خود ہی اس کا جواب بھی دیتا تھا۔ اس میں لاسیہ ناچ کافی اہمیت رکھتا ہے۔ پرہسن ایک قسم کا سوانگ ہوتا تھا۔ اس میں کہانی کی بنیاد تمام تر مصنف کی ذہنی اختراع اور جدت پسندی پر ہوتی تھی۔ یہ صرف ایک ایکٹ کا ڈراما ہوتا تھا اور اس میں نیچی ذاتوں کے لڑائی جھگڑے وغیرہ دکھائے جاتے تھے۔ اسی طرح ڈراما کی ایک اور قسم تھی گو اس قسم کے ڈرامے بہت کم لکھے گئے جن کا موضوع بھی افسانوی ہوتا تھا۔ انہیں کردار کی تعداد بہت زیادہ ہوتی تھی۔ یہ جادو ٹونے کے ڈراما تھے اور اس کے اداکار ڈ میں بھوت۔ دیوتا اور شیطان سبھی ہوا کرتے تھے ایک اور ڈراما ایک ایکٹ کا ڈراما ہوتا تھا جس کا ہیرو راجہ یا شاہی فقیر ہوا کرتا اس میں بہادری کے جذبہ کو ابھارا جاتا۔ یہ ڈراما

ایک طرح کا فوجی ڈرامہ ہوا کرتا تھا .. .. ۔ڈرامے کی ایک قسم دیتھی بھی ہے جو بھان کی قسم کا ڈرامہ ہے۔ اس میں بھی اداکار اپنے اپنے مکالمے خود کہتے اور خود جواب دیتے۔ یہ بھی ایک ایکٹ کا ڈراما تھا۔ ڈرامے کی باقی قسمیں غیر اہم ہیں یا ایسی ہیں جن پر ڈرامے دستیاب نہیں ہوئے۔ اس لئے انکی تفصیل نظر انداز کی جاتی ہے۔

قدیم ہندوستانی ڈراما پر جو کتابیں دستیاب ہوئی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ سنسکرت ڈراما ایک زمانے میں اپنے معراجِ کمال کو پہونچا ہوا تھا۔ ان کتابوں میں ڈرامانگاری کے فن، اداکاری اور اسٹیج وغیرہ کے تمام اصول و قواعد لکھے ہوئے ہیں۔ ان کے تفصیلی جائزے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے میں ڈرامے میں Unities وحدتوں کا نظریہ موجود تھا، بالخصوص دو اہم وحدتوں یعنی وحدت وقت (Unity of time) اور وحدت مقام (Unity of place) کا یہ نظریہ بعد میں یونانی ادب کے ذریعہ بھی ہندوستان تک پہنچا لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہمارے ملک میں خود یہ نظریہ کافی ترقی کر چکا تھا اور تمام جزدی باتوں کی تفصیل کتابوں میں بیان کر دی گئی تھی۔ مثلاً پلاٹ کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ یوں تو مصنف کو آزادی ہے کہ وہ جو واقعہ چاہے پیش کرے وہ روایات پر بھی ڈرامے کی بنیاد رکھ سکتا ہے۔ لیکن اگر وہ زمانہ حال پر کوئی ڈراما لکھ رہا ہے تو اس کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ وہ کوئی ایسی بات صرف جدت پسندی کی وجہ سے نہ لکھے جس سے ڈرامے میں عیب پیدا ہو جائے۔ اسی لئے مشورہ دیا گیا ہے کہ بہتر یہ ہوگا کہ قصوں کی بنیاد روائتی ہی کہانیوں پر رکھی جائے۔ اس کی بھی سختی سے تاکید کی گئی ہے کہ

ڈرامے کا پلاٹ ایسا ہونا چاہیئے جس کو پڑھ کر یا دیکھ کر انقلاب کے جذبات پیدا نہ ہوں۔ اینشور اٹوپا نے اپنی کتاب میں ہیرو کے کردار کے بارے میں بھی بعض باتیں پرانی کتابوں سے نقل کی ہیں مثلاً ہیرو کے کردار کو ہر طرح اعلیٰ ہونا چاہیئے۔ اس کے افعال کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا ادھیکارک (اصولی) اور دوسرا پراسنگک (واقعی) یعنی ادھیکارک افعال کا تعلق ہیرو کے حصول مقصد اور پراسنگک میں ہیرو کی کوشش حصول مقصد کے لئے ہونی چاہیئے۔ لیکن یہ بات واضح نہیں ہے کہ پرانے ناقدین کا اس سے کیا مطلب تھا۔

قدیم مصنفوں نے اداکاروں کی قسمیں بھی بیان کی ہیں۔ ہیرو اور ہیروئن کے علاوہ ڈرامے میں ودوشک اور ویٹ کے کردار بہت اہم ہوتے تھے۔ ودوشک درباری مسخرے یا (Court Jester) کی قسم کا ایک کردار تھا جو راجہ کا مصاحب 'رازدا' اور دوست ہوتا تھا اور جس کا طرز بیان 'برتاؤ اور شکل و صورت سب تمسخر آمیز ہوتے تھے۔ وہ بدشکل اور پستہ قد انسان ہوتا تھا۔ اس کا سر گنجا دانت باہر نکلے ہوئے اور آنکھیں سرخ ہوتی تھیں۔ وہ پراکرت میں لغو باتیں کیا کرتا تھا۔ ہر مسئلہ میں راجہ کو بے مقصد رائے دیتا تھا۔ دوسرا کردار ویٹ ہوتا تھا جو درباری شاعر یا فلسفی کا کردار ہوتا تھا۔ وہ فنون لطیفہ کا ماہر' ایک مہذب اور سنجیدہ مزاج انسان ہوتا تھا۔ وہ ڈرامے میں کم بولتا تھا لیکن اپنے تاثرات سے پوری فضا کو متاثر کئے رہتا تھا۔ قدیم زمانے میں وحدت عمل (Unity of Action) کا کوئی نظریہ نہیں تھا۔ مغربی ڈراموں میں بھی یہ وحدت بعد میں شامل کی گئی ہے۔ لیکن اینشور اٹوپا نے ایک جگہ لکھا ہے کہ قدیم زمانے کے مصنفین نے ڈرامے میں عمل کی اہمیت پر کافی زور دیا ہے۔

ڈرامے کے فن پر جو کتابیں ملی ہیں ان سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے

ہیں ڈرامے صرف پڑھنے کے لئے ہی نہیں بلکہ دکھانے کے لئے بھی لکھے جاتے تھے۔ البتہ اس اس عہد میں کسی مستقل ڈراما گاہ (تھیٹر) کا تذکرہ نہیں ملتا۔ یہ ضرور پتہ چلتا ہے کہ تہواروں اور خاص خاص موقعوں پر مندروں یا راجہ کے محل میں ڈرامے ہوتے تھے۔ لیکن ناٹیہ شاستر کے مصنف نے ڈراما گاہ کے متعلق پوری تفصیل لکھی ہے کہ اس کو کتنا لمبا اور کتنا چوڑا ہونا چاہئے اور اس میں کتنے حصے ہونے چاہیئے وغیرہ۔

ڈرامے کی تاریخ ہندوستان میں اس قدر قدیم ہے کہ صحیح طور سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ سب سے پہلا سنسکرت ڈرامہ کب لکھا گیا۔ بہر حال تحقیق کے بعد سنسکرت ڈرامہ کا جو پہلا نسخہ مل سکا ہے وہ اشوگھوش کا لکھا ہوا ہے۔ اشوگھوش کنشک کے زمانے کا ایک عالم تھا اور بدھ دھرم کے مہایان فرقے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس نے ایک ڈرامہ "ساری پتر پرکرن" لکھا تھا جو نو ایکٹ پر مشتمل تھا۔ اس کا قلمی نسخہ ٹکڑوں کی صورت میں طرفان (وسط ایشیا) میں ملا ہے۔ یہ ڈرامہ فنی اعتبار سے بھی بڑا مکمل ہے اس لئے بعض ماہرین کا خیال ہے کہ اس کو سنسکرت کا پہلا ڈرامہ نہیں کہہ سکتے۔ لیکن اس سے قبل کے ڈرامے ابھی تک دستیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ اشوگھوش دوسری صدی عیسوی کا ڈرامانگار ہے۔ اس نے اپنے ڈرامے میں بدھ مذہب کے اصولوں کی تبلیغ کی ہے۔ تیسری صدی عیسوی سے ہندوستان میں باقاعدہ ڈرامے دکھائے جانے لگے تھے جس کا پتہ ایک کتاب ادداناستھائی سے چلا ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ جنوبی ہندوستان کے اداکاروں نے ایک بدھی ڈراما راجہ سبھاوتی کے سامنے پیش کیا تھا۔

سنسکرت ڈرامانگاروں میں کالیداس کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اس کا زمانہ چوتھی صدی عیسوی سے قبل تھا۔ لیکن کالیداس نے اپنے سے پہلے ایک ڈرامانگار کی بڑی تعریف

کی ہے۔ اس ڈراما نگار کا نام بھاش تھا۔ بھاش نے تیرہ ڈرامے لکھے ہیں جو ٹراونڈرم سے شائع ہو گئے ہیں۔ بھاش کے بعد دو ڈراما نگار سمیلا اور کوی تیر ادر گزرے ہیں۔ ان کے بعد راجہ سدارک نے ایک ڈراما مریچھ کٹیا لکھا۔ باوجود راجہ ہونے کے وہ ایک زبردست عالم تھا۔

سنسکرت ڈراموں کی عظمت اور ان کے فنکارانہ حسن سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ جس زمانہ میں یونان کو چھوڑ کر تمام دنیا کے تمام ممالک ڈراما اور علم و ادب کے نام سے بھی نہیں واقف تھے اس وقت بھی ہندوستان میں علم و حکمت، کا چراغ اپنی پوری جلوہ سامانیوں کے ساتھ روشن تھا۔ سنسکرت ڈرامے شروع میں تو بنیادی طور پر مذہبی ہوتے تھے لیکن بعد میں ایسے ڈرامے بھی لکھے گئے جو ادبی اعتبار سے دنیا کی کسی بھی زبان کے مقابلے میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اخلاقی اعتبار سے بھی سنسکرت ڈرامے کم نہیں ہیں۔ فلسفۂ زندگی، جذبہ قربانی وغیرہ وہ چیزیں ہیں جو سنسکرت ڈرامے پر بالعموم نظر آتی ہیں۔

احمد جمال پاشا ایم۔اے

اُردو میں طنزیہ و مزاحیہ ادب

اگر ہم اپنے ماضی پر سرسری نظر ڈالیں تو اس عظیم ورثہ کا ارتقائی سلسلہ اگر ایک طرف اردو نظم میں زٹلی۔ خسرو۔ سودا۔ انشاء۔ نظیر اور غالب سے ہوتا ہوا اودھ پنچ کے قہقہوں سے جا ملتا ہے تو دوسری طرف اردو نثر میں داستانوں سے ہو کر مرزا غالب تک ظرافت کے جو بگولے اٹھتے ہیں وہ اودھ پنچ تک پہنچتے پہنچتے طوفان کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہاں تک بے حجابی کا دور دورہ ہے۔ عدم توازن اور افراط و تفریط ادبی لطافت سے زیادہ کثافت میں ملوث ہے۔ البتہ مرزا نوشہ اس لحاظ سے قابل احترام ہیں کہ نظم اور نثر دونوں میں انہوں نے شدید طنز لطیف پیرایۂ ظرافت میں باندھ کر مستقبل میں اس کے امکانات کو بہت روشن کر دیا ہے۔

اودھ پنچ ایک نقار خانہ ہے جس میں سب اپنی اپنی بولیاں بولتے ہیں۔ اس کے نورتن سجاد حسین۔ سرشار۔ شہباز۔ نسیم۔ ظریف۔ اکبر۔ ہجر۔ برق۔ عثمانی اور آزاد ہیں۔ ان کا طنز اعلیٰ و ادنیٰ درجے کی ظرافت کا ایک زعفران زار گلدستہ ہے۔ ان میں اکبر، سرشار اور آزاد سب سے نمایاں ہیں۔

اس کے بعد اس طوفان میں ایک ٹھہراؤ پیدا ہوا جس کے ساتھ نکھار۔ تہذیب، متانت اور شائستگی آئی اور وہ شہسوار آگے آئے جنہوں نے اس کی آبرو رکھ لی ان میں شبی ظفر۔ اقبال۔ ہوش۔ احمق۔ تی تی۔ شاد جعفری۔ مجید اور فرقت وغیرہ نے نظم اردو میں نئے گل بوٹے کھلائے اور اردو نثر میں مہدی۔ محفوظ۔ خواجہ۔ یلدرم۔ ہمایوں۔ قاضی بلا اور فرحت کے نقش پہلے سے زیادہ واضح اور دیرپا ہیں۔

ماضی قریب میں اس سے بھی زیادہ واضح خدوخال جدید ادب کے علمبرداروں کے ہیں یہ خطوط زیادہ تیکھے بامقصد اور پائیدار ہیں۔ اس قافلہ میں رشید احمد صدیقی عظیم بیگ چغتائی۔ تمکین کاظمی۔ شوکت تھانوی۔ ٹلک پیما۔ سندباد جہازی۔ ملا رموزی، پطرس، کنھیا لال کپور، شفیق الرحمٰن۔ مجید لاہوری، ابراہیم جلیس اور دلگیر تونسوی قابل ذکر ہیں۔

تقسیم عظیم کے بعد اس مختصر قافلے سے چودھری محمد علی ردولوی، پطرس۔ ملا رموزی، سندباد جہازی۔ نار سند۔ احمق پھپھوندوی۔ اسد ملتانی۔ سعادت حسن منٹو اور مجید لاہوری ہمیشہ کے لیے رخصت ہو گئے۔

جدید ترین دور میں بہت سے نئے شہسوار تقسیم عظیم کے بعد سامنے آئے ان میں فرقت کاکوروی۔ وزیر آغا۔ راجہ مہدی علی خاں۔ مشتاق احمد۔ ابراہیم جلیس۔ شفیع عقیل اور محمد خالد اختر قابل ذکر ہیں۔

کچھ بالکل ہی نئے نام خاص طور پر قابل توجہ ہیں جس میں رنگین اور دہلوی۔ واہی۔ امجد حسین۔ اے آر ممتاز۔ سلطان ڈی اظہر۔ وجاہت علی سندیلوی۔ م نسیم، مرزا محمود بیگ۔ آوارہ۔ ماہتیر۔ مجنوں۔ ناکارہ۔ یوسف۔ ناظم۔ قاضی غلام محمد اور رشید الدین کے نام خاصے اہم ہیں۔

اردو ادب کے جدید ترین دور میں تقسیم عظیم کے بعد نظم کے میدان میں سب سے زیادہ قابل ذکر نام سید محمد جعفری کا ہے۔ ان کی نظموں میں تحریف و تظمین کا ملا جلا انداز ملتا ہے۔ اس کی بہترین مثال "آب بورڈ"، "وزیروں کی نماز" اور "بوفے ڈنر" ہیں "یو۔ این۔ او" بھی بہت ہی پاکیزہ تحریف ہے۔ جعفری عموماً ملکی مسائل پر قلم اُٹھاتے ہیں۔ اکبر اور ظریف کے بعد اردو کی مزاحیہ شاعری میں وہ سب سے بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں برجستگی، صفائی، روانی، نوکیلا پن بہت شدید اور لطیف ہوتا ہے۔

شوکت تھانوی چھوٹے چھوٹے واقعات کو اپنے طنز کا نشانہ بناتے تھے اسد ملتانی مرحوم۔ بہت اچھے طناز تھے۔ ان کا مزاحیہ کلام "دن کے دس بجے" سلیقے کا حامل ہے۔

شاد عارفی مرحوم بہت کہنہ مشق تھے۔ ان کے طنز میں خنجر سی چبھن اور شعلے کی سی لپک ہے۔ ان کا وار بڑا گہرا اور تلخ ہوتا ہے۔ ان کی نظموں کا مرکز سماج ہے۔ "گھر"، "ساس اور بہو" اور "رنگیلے راجہ کی موت" اردو ادب میں ہمیشہ پسند کی جائیں گی۔ شاد بنیادی طور پر طنز نگار تھے۔

مجید لاہوری مرحوم کے یہاں گرمیٔ بازار کی کیفیت ملتی ہے وہ ہنگامی موضوعات لکھنے پر قادر تھے اور ادب کے ساتھ طنز و مزاح کو بھی نہیں چھوڑتے تھے۔ مجید ہنگامی آدمی تھے۔ اس لئے ان کے یہاں وقتی موڈ کی پیداوار عام ہے۔ پھر بھی طنزیہ شاعری میں وہ ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ فرقت کاکوروی کا بھی میدان تحریف ہے۔ اس میں ان کا سب سے بڑا

کارنامہ "ملاوا" ہے۔ جس میں انہوں نے مختلف آزاد نظم شعراء کے یہاں جو عدم توازن پیدا ہوگیا تھا۔ اس پر بے تکان طنز کے نشتر لگائے مگر ساتھ ہی وہ خود بھی اس میں توازن برقرار نہیں رکھ سکے۔ "سادہ سوال کی تحریف ٹیڑھا سوال" اور میراجی کی "محرومی" کا "مظلومی" کے عنوان سے بہت کامیاب خاکے اڑائے ہیں۔ فرقت کی نظموں میں "شاید وائی ایم ہال ہے" اور "کتوں کا مشاعرہ" وغیرہ ظرافت کے اچھے شاہکار ہیں۔

رئیس امروہوی بہت قادر الکلام اور پر گو شاعر ہیں۔ وہ ایسی باتوں کی جانب قطعات کے ذریعہ توجہ دلاتے ہیں۔ جن سے ان کی ذہانت، باریک بینی اور بے پناہ مشاہدہ کا پتہ چلتا ہے۔ رئیس کی نظمیں بھی طنز و مزاح کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہیں۔ ان کے قطعات میں "مہاجرین" "رشوۃ" "نصر من اللہ و فتح قریب" اور "قوال" وغیرہ بہت مشہور ہیں۔

ضمیر جعفری کی نظموں میں "عورتوں کی اسمبلی" "وبائے الاٹمنٹ" اور "تیسرا درجہ" بہت مقبول ہوئیں۔ ضمیر نے "زنانہ اسمبلی" میں نسوانیت کے مخصوص طرز روش پر بڑے حسین انداز میں طنز کیا ہے۔ حال ہی میں ان کی ایک محاکاتی نظم "تیسرا درجہ" شائع ہوئی ہے۔ یہ مرقع نگاری کا شاہکار ہے۔ سید ضمیر جعفری بہت اچھے اور سادے انداز میں کہتے ہیں ان کے ہاں موضوعات میں ندرت تیکھا پن اور سلاست ہے۔ یہ اپنے ماحول کے بڑے اچھے نباض ہیں

منوہر آتما مجنوں لکھنوی اس وقت ہندوستان کے اہم ترین مزاحیہ شاعر ہیں مجنوں بہت کم کہتے ہیں مگر بہت اچھا کہتے ہیں۔ اتنی اچھی صاف ستھری پاکیزہ و

مزاحیہ غزل کہنے والے اردو ادب نے ابھی کم پیدا کئے ہیں۔ مجنوں کے یہاں سادگی میں بے ساختگی اور موضوعات میں ہم آہنگی ملتی ہے وہ ہر غیر متوازن چیز کا بہت گہرا اثر لیتے ہیں اور پھر اپنے مخصوص انوکھے انداز میں بیان کرتے ہیں ان کے یہاں زبان کی صفائی، سادگی، سلاست، شیرینی، گھلاوٹ، ندرت اور معصوم شوخی کی فراوانی ہے۔ یوں ان کی نظم "وہ برقعے" ہی اردو ادب میں ان کا نام رکھنے کے لئے کافی ہے۔

احمق پھپھوندوی د حاجی لق لق تقسیم کے بعد تقریباً بجھ گئے۔ ان کے طنز کی شدت یکسر مفقود ہو گئی۔ وہ صحافت کی طرف زیادہ مائل ہو گئے۔ ورنہ تقسیم سے قبل انہوں نے جیسی معرکہ کی چیزیں کہی تھیں، ان کے پیش نظر اب وہ بات ان کے یہاں نہیں ملتی۔ عرصے سے ان کی سیاسی شاعری بھی صف بند نظر نہیں آتی

راجہ مہدی علی خاں کی طنزیہ نظمیں زندگی اور سماج کی مریضانہ کیفیتوں کے خاکے ہیں۔ ان کی نظموں میں "ایک چہلم پر" "بڑی بی" "اُس سے اور اسی سے" "چور اور خدا" اور "ادیب کی محبوبہ" بڑی مشہور اور مقبول ہیں راجہ صاحب کو موضوعات پر قدرت ہے۔ مگر اس کے باوجود ان کے یہاں معیار کی پابندی کا فقدان ہے۔ اکثر وہ اچھی چیزیں پیش کرتے ہیں اور بیشتر سطحی موضوعات میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ (افسوس کہ وہ اب ہم میں نہیں ہے)

مزاحیہ شاعروں میں وآہی کا نام بہت اہم ہے۔ وآہی بکثرت کہتے ہیں مگر بہت اچھا کہتے ہیں۔ ان کی تحریفات بھی بہت کامیاب ہوتی ہیں۔ وہ سیاسی سماجی اور دوسرے موضوعات پر بے تکلف کہتے ہیں۔ ان کا مجموعہ "واہیات"

اسی پر ہے ۔ داہی کے یہاں ایک قسم کا گہرا سماجی، سیاسی، معنوی شعور ملتا ہے ۔ ان کا طنز بہت ہی شدید مگر گوارا ہوتا ہے ۔ شاید ہی کوئی موضوع ایسا ہو جسے داہی نظم نہ کر چکے ہوں ۔ ہمیں داہی سے بڑی امیدیں ہیں ان کے یہاں گہری انسانیت، ہمدردی اور بدی کو جڑ سے اکھاڑ پھینکنے کا جذبہ بہت عام ہے مگر اس کے باوجود نہ وہ بہکتے ہیں اور نہ واعظ یا ناصح کا روپ بھر کر ہمارے سامنے آتے ہیں ۔

اے ۔ ڈی اظہر ظریف جبلپوری اور قاضی غلام محمد وغیرہ بہت اہم ہیں ۔ ظریف گو آج موجود نہیں مگر ان کے یہاں تیزی اور شوخی کی فراوانی ہے ۔ ان کا آرٹ بہکنے اور بہکانے والا ہے ۔ احتیاط کی کمی کے باوجود پختگی اور استادانہ پن ہے ۔ زبان و بیان کا حسن محاوروں کے جوڑ توڑ اور لفظی پینترہ بازی کی بہتات ہے ۔

اے ۔ ڈی اظہر اچھے شاعروں میں ہیں ۔ ان کے یہاں فن کی جانب خاص توجہ ملتی ہے ۔ وہ برابر اچھی چیزیں لکھتے رہتے اور غزلوں کے ساتھ ساتھ نظموں پر بھی گرفت رکھتے ہیں ۔

قاضی غلام محمد کی تحریف نگاری قابلِ داد ہے ۔ انہوں نے اساتذہ کی بڑی کامیاب تحریفیں کی ہیں "مفلسوں کا قومی ترانہ"، "ڈانسنگ ہال"، "کلرک نامہ" اور "دیس سے آنے والے تباہ" اس عہد کی بہت کامیاب نظمیں ہیں ۔ اگر قاضی اسی لگن سے لکھتے رہے تو بہت جلد وہ ادب میں اپنا مقام حاصل کر لیں گے ۔

اردو نظم کے اس سرسری جائزے کے بعد اگر ہم اردو نثر پر بھی نظر دوڑائیں تو ہم دیکھیں گے کہ جس طرح اردو شاعری کا دوسرا نام غزل ہے اسی طرح اردو نثر میں مزاح نگاری کا دوسرا نام مضمون نگاری ہے۔ تقسیم عظیم کے بعد اگر دیکھا جائے کہ ہمارے اہم مزاح نگاروں نے ادب کو آگے بڑھانے میں کتنی مدد کی ہے تو ہم دیکھیں گے کہ باوجودیکہ تخلیق کے سوتے بند نہیں ہوئے، پرانے لکھنے والوں کے ساتھ نئے لکھنے والے بھی آئے، مگر پھر بھی ایسے مضامین انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں جو زندہ رہنے والے اور قابل توجہ ہیں۔ ہمارے بہت سے بزرگ ہمارے درمیان سے اٹھ گئے ہیں۔ یہ عظیم خلا پر نہ ہو سکا۔ اچھے مضامین بھی کم لکھے گئے۔ مگر اس کے باوجود پہلے کے مقابلہ میں ادب کی رفتار بہتر اور گوارا ہے۔

رشید احمد صدیقی کے یہاں ان الفاظ کی بازی گری اور فلسفہ کی آمیزش کے ساتھ ذہانت اور بذلہ سنجی کی فراوانی ہے۔ ان کا طنز نقاب پوش اور ظرافت پہلو دار ہے۔ ان کے طنز کا دائرہ محدود مگر گہرا ہے۔ صدیقی کا آرٹ "ارہر کے کھیت" میں اپنے اوج کمال پر ہے جو تقسیم سے قبل کی پیداوار ہے۔ آج بھی وہ "مضامین رشید" سے آگے بڑھنے پر رضامند نظر نہیں آتے۔ ان کی ظرافت اس کے بعد بھی بجھی بجھی سی نظر آتی ہے۔ تقسیم کے بعد صرف "نیا سال اور پامال اشعار" میں وہ اپنی پوری تابانیوں کے ساتھ جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ "آشفتہ بیانی میری" میں طنز سے زیادہ اسلوب کا بانکپن اور داستان طرازی ہے۔

پطرس مرحوم کا انداز مغربی، رنگ مقامی ہے۔ ان کا انداز سب سے

جداگانہ ہے۔ ان کی ظرافت بہت سنجھلی ہوئی ہے اردو ادب میں خالص ظرافت میں یہ بہت بڑے علمبردار ہیں۔ ان کا قاری ہنسنے کے لئے مجبور ہے ماحول اور حالات سے مزاح پیدا کرنے میں یہ مہارت رکھتے ہیں۔ ان کا مضمون "اخبار میں ضرورت ہے" اور "دوست کے نام" طنز و ظرافت کے بہترین شاہکار ہیں۔ شوکت تھانوی کے مضامین میں اعلیٰ مذاق کے ساتھ ساتھ الفاظ و لطائف سے مزاح پیدا کرنے کی شعوری کوششیں ملتی ہیں۔۔ ان کے یہاں معیاری مزاح شرط نہیں "قاضی جی"، "منشی جی"، "پرابلم"، "داماد" اور "نمک مرچ" ان کے نمائندہ مضامین ہیں۔

سالک مرحوم بہت اچھے طنز نگار تھے۔ "من کہ ایک معتبر ہوں" میں ان کا طنز بھرپور طریقہ پر ابھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

چودھری محمد علی ردولوی بہت بڑے صاحب طرز انشاء پرداز تھے مرحوم کے مضامین ہمارے ادب کے لئے خاصے کی چیز ہیں۔ ان کی گہری علمیت یا رکی بینی بے پناہ مشاہدہ اور بات کی تہہ تک پہنچ جانے والی بات چودھری صاحب کو ان کے تمام معاصرین میں ممتاز کرتی ہے۔ ان کے انداز میں بانکپن ہے اور اشاروں کے چھوٹنے سے جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ بے ساختگی کے ساتھ ان کے یہاں بہت عام ہے۔ ان کی شگوفہ بازی میں زبان کے چٹخارے کے ساتھ ساتھ ایک ماہر سرجن کی جراحی کا عمل بھی ہے اور نشتر زنی کی کاٹ بھی چودھری صاحب کے خاکے اردو ادب میں بے حد اہم اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔

کنھیا لال کپور کا طنز بہت اعلیٰ درجہ کا ہے۔ ان کا طنز دائرۂ زندگی اور سماج کے عدم توازن اور بے ڈھنگے پن کا احاطہ کرتا ہے۔ ترقی پسند طنز نگاروں

ہیں یہ سب سے اہم اور ممتاز ہیں۔ "کامریڈ شیخ چلی"، "انکم ٹیکس"، "بدج باز" اور "فلسفۂ قناعت" ان کے نمائندہ مضامین ہیں۔ کیوتر بہت اعلیٰ درجہ کے طنز نگار ہیں۔ ان کے ہاں خلوص، روانی، اور بے ساختگی کی بہتات ہے۔ ظرافت کی لطیف چاشنی سے یہ اپنے طنز کے نوکیلے پن کو گوارا بنا لیتے ہیں۔ کیوتر کا آرٹ چٹکی لینے کا ہے۔ نہ یہ تیر چلانے کے قائل ہیں اور نہ بھالا مارنے کے۔

فکر تونسوی کے یہاں طنز و ظرافت میں حسن امتزاج کی کمی کی وجہ سے ضرورت سے زیادہ تلخی آ گئی ہے۔ ان کا انداز کچھ سر پھوڑنے اور کہیں کہیں پھاڑ کھانے والا ہو جاتا ہے۔ ان کا لہجہ تند و تیز ہے۔ یہ ادب اور صحافت کے دوراہے پر کھڑے ہوئے ہیں۔ ان کو خود اپنی منزل کا تعین کرنا ہوگا۔ ان کے اکثر مضامین دلچسپ ہیں۔

منٹو مرحوم بہت بڑے طنز نگار تھے۔ "دیکھ کبیرا رویا"، "چچا سام کے نام" اور "سیاہ حاشیے" میں ان کا طنز زہرناکی کی حد تک خطرناک ہے۔ ان کا داؤ اتنا بھرپور ہوتا ہے کہ اس کی شدت دھماکوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ منٹو تیر چلانے کے بجائے بمباری کرنے کے قائل ہیں۔ انہوں نے سماج کے گھناؤنے پہلوؤں کی نقاب کشائی بڑی مصوری، بے دردی، بے جگری کے ساتھ کی ہے۔ وہ پردہ پوشی کے بجائے چھلکا اتار دیتے ہیں۔

مجید لاہوری، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، غلام عباس اور ابراہیم جلیس میں عصمت اور کرشن کے یہاں طنز بہ لحاظ زیادہ کامیابی کے ساتھ نمایاں ہے۔ کرشن چندر کے طنزیہ مضامین میں بے ساختگی عام ہے۔

شفیق الرحمٰن اپنے مزاح کا مواد الفاظ کی ناہمواری اور لطائف کے صحیح استعمال سے پیدا کرتے ہیں۔ ان کے مضامین دراصل کی ایک زنجیر ہیں جن میں وہ کڑی سے کڑی ملاتے چلے گئے ہیں۔ یہ خالص مزاح کے نمائندے ہیں۔ مزاح کے شیک ولطیف مرغولوں میں لاابالی پن ہے۔ کھلنڈراپن ہے "تزک نادری" اس عہد کا کارنامہ ہے۔ تحریف کے میدان میں وہ اپنا ثانی نہیں رکھتے۔ وہ کم لکھتے ہیں مگر بہت اچھا لکھتے ہیں۔ ان کے یہاں بڑی آمد اور بہاؤ ہے۔

فرقت کاکوروی کا اصل میدان تحریف ہے۔ اس میں انہیں نظم کے ساتھ ساتھ نثر میں بھی قدرت حاصل ہے۔ اس کی اچھی مثال غالب کے خطوط ہیں۔

وزیر آغا کے یہاں علم و ذہانت دونوں کا بڑا حسین امتزاج ہے۔ وہ اپنے مضامین میں خیالات پر قادر ہیں۔ الفاظ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ذہن و خیال کے تابع قطار اندر قطار ہاتھ باندھے کھڑے ہیں اور جب حرکت میں آتے ہیں تو اپنی سیل میں قاری کو جدھر چاہتے ہیں لے جاتے ہیں۔ وزیر آغا کے یہاں طنز وظرافت کی آمیزش میں خوشگوار چاندنی کی ٹھنڈک اور فرحت ہے۔ وہ زخموں کو چھیڑنے کے بجائے ان پر مرہم کے پھاہے رکھنے کا فن جانتے ہیں۔ طنز و مزاح کا سامان وہ شعوری طور پر پیدا کرنے کا اہتمام کرتے ہیں۔ ان کے مضامین میں انشا پردازی کے اعلیٰ جوہر ملتے ہیں۔ خیالات کے مقابلے میں مغرب سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کے مضامین آسانی سے دنیا کی کسی بھی زبان کے بہترین مضامین کے مقابلے میں پیش کئے جاسکتے ہیں۔ وہ ہم کو قہقہے لگانے پر مجبور نہیں کرتے بلکہ خندۂ زیر لب پر اکتفا کراتے ہیں۔

آوارہ حیدرآبادی اور ناکارہ حیدرآبادی صاحبان میں آوارہ کو الفاظ اور ان کے استعمال زبان و بیان پر حیرت انگیز طریقے پر جو عبور حاصل ہے ان کے مضامین ہماری گنگا جمنا تہذیب کی بولتی چالتی تصویروں کا بہت حسین البم جب وہ مرغ باز، بٹیر باز، کبوتر باز، ماما، خانساماں، کوچوان اور پتنگ باز وغیرہ پر قلم اٹھاتے ہیں تو وہ کردار مجرد شکل میں ہمارے سامنے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ آوارہ کا مزاح، زبان کی چاشنی، تشبیہہ، استعاروں اور محاوروں کا صحیح استعمال کردار کی نقل سے پیدا ہوتا ہے۔ آوارہ کے مضامین بھی اچھے خاصے ہوتے ہیں۔

محمد خالد اختر بہت اچھے لکھنے والوں میں سے ہیں۔ جدید جغرافیہ شہر لاہور ان کا بہت اچھا مضمون ہے اور رلئے حمید بھی اس میدان کے پرانے شہسوار ہیں۔ ان کا "دیکھو شہر لاہور" نمائندہ مضمون ہے۔

مشتاق احمد نئے لکھنے والوں میں ہر لحاظ سے سب سے اہم اور ممتاز ہیں۔ ان کا انداز بہت سنبھلا ہوا اور متوازن ہے۔ ان کے یہاں آمد ہی آمد ہے ان کا اسلوب سب سے جداگانہ ہے اور واضح بھی۔ یہ بہت کم لکھتے ہیں۔ ان کا تقریباً ہر مضمون شاہکار ہوتا ہے۔ ان کے "پڑیئے گر بیمار" اور "چارپائی اور کلچر" وغیرہ اردو ادب میں ظرافت کے بہت بڑے بلند پایہ شاہکار ہیں۔ ان کا مستقبل بہت شاندار اور روشن ہے۔ ان کا علم وسیع اور ذہانت خطرناک ہے۔ موضوعات پر قدرت اور قلم پر یہ دھاک دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی خوشہ چینی ضرور ایک دن اردو ادب میں رنگ لاکر رہے گی۔

شفیع عقیل بے حد ہونہار طنز نگاروں میں سے ہیں۔ وہ بسیار نویسی

کا شکار نہیں ہیں — ان کا قلم بے ساختگی اور ندرت میں اپنا جواب نہیں رکھتا۔ ان کے یہاں نیاپن ہے۔ یہ اپنا مواد سماج کے مختلف حالات و واقعات سے اخذ کرتے ہیں۔ "ایک آنسو ایک شبنم" ان کے رنگا رنگ مضامین کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہے۔

احمد حسین خاصے اہم مزاح نگار ہیں — ان کا مضمون "ادب کے باوا لوگ" ان کی ذہانت کا اچھا نمونہ ہے۔

اُبھرتے ہوئے طنز و مزاح نگاروں میں ممتاز، وجاہت علی سندیلوی ماہ منیر خاں، یوسف ناظم، مرزا محمود بیگ، رشید الدین اور تخلص بھوپالی وغیرہ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

وجاہت علی سندیلوی بہت اچھے مزاح نگار ہیں — ان کی زبان بہت منجھی ہوئی اور رواں دواں ہے۔ ان کے طنز میں بے ساختگی ہے۔ یہ واقعات کے بیان اور پلاٹ کے اچھوتے پن سے اپنی ظرافت کا سامان پیش کرتے ہیں۔ ان کو موضوعات پر عبور حاصل ہے۔ وجاہت بہت سوچ سمجھ کر قلم اٹھاتے ہیں۔ ان کا کمال یہ ہے کہ یہ ایک لمحہ کے لئے بھی اپنے قاری کو بھٹکنے نہیں دیتے۔ ان کی بہار یہ طبیعت، زعفران زار شوخی قدم قدم پر نت نئے گل بوٹے کھلاتی ہے۔

اے آر ممتاز کے قلم میں کلیاں چھپی ہوئی ہیں۔ یہ جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں، ہر بات کو لپیٹ کر کہتے ہیں۔ ان کے یہاں خوشگواری اور سہانا پن ہے۔ "وہ معتقدِ میر نہیں" میں۔ انہوں نے میریوں اور ان کی اندھی تقلید کا نہ صرف خاکہ اڑایا ہے بلکہ بڑا حسین طنز بھی کیا ہے۔

ماہ منیر خاں کے مضامین میں مزاح کے بہت اچھے نمونے ملتے ہیں یہ اپنے طنز و مزاح کا مواد اپنے گھر اپنے بال بچوں اور خاندان سے حاصل کرتے ہیں۔ "میرا بیٹا"، "میری بیوی"، "میری بھابھی" اور "میرا صاحب" وغیرہ ان کی کاوش کی غمازی کرتے ہیں۔

یوسف ناظم کی ظرافت کثرت مشق اور اکتساب فن کا عطیہ ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ یہ آورد سے آمد پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کا مزاح بہت مانع اور شعوری ہے۔ ان کے یہاں لطافت و یکسانیت ہے۔ ان کے موضوعات بڑے حوصلہ شکن اور پیچیدہ ہوتے ہیں۔

رشید الدین کا شمار بالکل تازہ واردان بساط میں ہے مگر ان کے باوجود ان سے بڑی امیدیں ہیں۔ ان کے یہاں طنز و مزاح کی فراوانی ہے۔

تخلص بھوپالی اسم بامسمیٰ ہیں۔ ان کی طنز نگاری میں قید و بند کی گنجائش بہت کم ہے۔ ان کا قلم سرشار کی طرح بے نیام ہے۔ اگر انہوں نے زود نویسی سے بچ کر کچھ توجہ و احتیاط سے کام لیا تو ضرور یہ جلد ہی اپنا اچھا مقام حاصل کر لیں گے۔

مضمون نگاری کے ساتھ انشائیہ، نکائیہ، تحریف، خاکے اور افسانے بھی طنز و مزاح کے دامن کو برابر مالا مال کرتے رہے ہیں۔ اس لئے ان کا بھی جائزہ لینا مناسب ہوگا۔

اس عہد میں انشائیہ نگاری کے امام ڈاکٹر وزیر آغا ہیں جو بنیادی طور پر انشائیہ نگار ہیں۔ ان کے "خیال پارے" اردو ادب میں اہم اضافے کی

حیثیت رکھتے ہیں۔ "اجنبی دیار میں" اس کی بہترین مثال ہے۔ وزیر آغا کے علاوہ رشید احمد صدیقی، پطرس، کنھیا لال کپور، چودھری محمد علی ردولوی، مشتاق احمد، سید ضمیر جعفری اور نظیر صدیقی وغیرہ اس عہد کے نمائندہ انشائیہ نگار ہیں۔ انشائیہ کا فن ہمارے ادب میں ابھی عام نہیں۔ میر ناصر علی دہلوی مرحوم نے جس روایت کی بنیاد ڈالی تھی اس کے مستقبل کے امکانات اب روز بروز روشن ہوتے جا رہے ہیں۔

نکاتیہ ہمارے ادب میں شاذ و نادر ہی لکھے جاتے ہیں۔ ان میں رفیق خاور، وزیر آغا، شوکت تھانوی، مجید لاہوری، ممتاز وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

تحریف نگاری پر ہمارے ادب میں خاص طور پر توجہ دی جا رہی ہے۔ شفیق الرحمٰن، شوکت تھانوی، فرقت کاکوروی، کنھیا لال کپور، سید محمد جعفری، مجید لاہوری، محمد خالد اختر، ممتاز اور آدارہ حیدر آبادی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان میں شفیق الرحمٰن کی تزک نادری، کنھیا لال کپور کی "انارکلی" فرقت کاکوروی کے "غالب کے خطوط" جعفری کی "وزیروں کی نماز" اور شوکت تھانوی کی "مومن" وغیرہ بہت اچھی پیروڈیاں ہیں۔

خاکہ نگاری کا فن ادھر خاصہ ترقی کر رہا ہے۔ اس موقع پر اس کی وضاحت ضروری ہے کہ خاکہ نگاری اور خاص طور پر مختصر خاکوں کا فن ریڈیو کا مرہونِ منت ہے۔ ریڈیو خاص طور پر خاکہ نگاری کی ہمت افزائی کر رہا ہے۔ اس وجہ سے ادھر خاکہ نگاری کا فن خاصہ ترقی کر رہا ہے۔ ان خاکوں میں عموماً کسی واقعہ یا کردار کے رنگ و آہنگ کو ابھارا جاتا ہے،

کوشش کی جاتی ہے۔ اس میدان کے شہسواروں میں چودھری محمد علی ردولوی، رشید احمد صدیقی، شوکت تھانوی، کنھیا لال کپور، فرقت کاکوروی، منٹو، وجاہت، مرزا محمود بیگ، اور آوارہ وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

طنز و مزاح کے افسانوں کے میدان میں چودھری محمد علی ردولوی، سعادت حسن منٹو، شوکت تھانوی، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، شفیق الرحمٰن اور غلام عباس وغیرہ بہت نمایاں ہیں۔ مزاح میں شفیق الرحمٰن و شوکت تھانوی بہت کامیاب ہیں۔ اور طنز میں منٹو، عصمت و کرشن چندر کے علاوہ غلام عباس کے افسانوں میں بھی بڑا شدید طنز ملتا ہے۔

تقسیم کے بعد طنزیہ و مزاحیہ ناول بہت کم لکھے گئے ہیں۔ شوکت تھانوی کے مزاحیہ ناول خاصے مقبول ہیں۔ مگر ان کے یہاں ماحول، واقعات، کردار اور پلاٹ کی یکسانیت اکتا دینے کی حد تک ہے۔ "داماد" "سسرال" اور "مابدولت" وغیرہ کئی درجن ناول انہوں نے لکھے ہیں۔ کرشن چندر کے "گدھے کی سرگزشت" اور "الٹا درخت" اس عہد کے بہترین طنزیہ ناول ہیں۔ ان کے علاوہ عادل رشید کا "پیر صاحب" اور غلام عباس حیلی کا "حکیم بابا" وغیرہ اس سلسلہ کی کامیاب کڑیاں ہیں۔ بحیثیت مجموعی اردو ادب میں طنزیہ و مزاحیہ ناولوں کا ابھی تک کال ہے۔

انور کمال حسینی

گئودان کا تنقیدی مطالعہ

اُردو ناول کے بارے میں سوچتے ہی جن ناول نگاروں کے نام ذہن میں اُبھرتے ہیں، ان میں پریم چند کا نام پیش پیش ہوتا ہے، پریم چند اُردو کے منفرد ادیب ہیں جن کے افسانوں اور ناولوں میں جیتے جاگتے کردار اور جانی پہچانی زندگی ملتی ہے، وہ زندگی کے حُسن کو بھی دیکھتے ہیں اور اس کی بدصورتی کو بھی۔ لیکن وہ بدصورتی سے نفرت نہیں کرتے بلکہ بدصورتی کو خوب صورت اور پاکیزہ بنانے کی خواہش کرتے ہیں۔

اگرچہ اُردو میں ناول نگاری کی ابتدا پریم چند سے پہلے نذیر احمد کر چکے تھے لیکن نذیر احمد کے ناول فنِ ناول نگاری کے لحاظ سے مکمل ناول نہیں کہے جا سکتے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے ناول بھی روزمرہ کی زندگی کے واقعات سے پُر ہیں، لیکن محض پند و نصائح کی پوٹ ہیں۔ نذیر احمد کے پیشِ نظر اصلاحِ معاشرت اور تعلیم نسواں ہے، اور ان ہی بنیادوں پر انھوں نے ناولوں کی عمارتیں کھڑی کیں۔

نذیر احمد کے بعد دوسرا اہم نام رتن ناتھ سرشار کا ہے۔ فسانۂ آزاد، اُردو میں ابتدائی ناول کا عمدہ نمونہ ہے۔ لکھنؤ کی مٹتی ہوئی تہذیب اور گری ہوئی حالت کی سچی تصویریں اس میں پیش کی گئی ہیں، خوجی کا کردار اپنے اس زمانے کی سماجی اور اخلاقی

حالت کی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔

مولانا عبدالحلیم شرر اُردو کے پہلے ناول نگار ہیں، جنھوں نے انگریزی اصول پر ناول لکھے، لیکن تاریخی ناولوں میں آپ اکثر و بیشتر جذبات میں بہہ گئے ہیں، جس کی وجہ سے سچائی کا دامن کہیں کہیں ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے اور معاشرتی ناولوں کے کردار کٹھ پتلیوں کی طرح مصنف کے اشاروں پر چلتے اور واقعات کی رو میں بہتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے ان میں زندگی کے آثار اور حقیقت کا وہ رنگ پیدا نہیں ہوتا جو قاری کے دل پر نقش ہو جائے۔

مولانا شرر تک اُردو ناول کافی ترقی کر چکا تھا اور یہ صرف حیرت انگیز واقعات اور تفریح طبع تک ہی محدود نہیں رہ گیا تھا بلکہ اس میں زندگی کے روز مرّہ کے واقعات بھی پیش کیے جانے لگے تھے۔ گویا ناول میں حقیقت نگاری کی ابتدا ہو چکی تھی۔ مرزا محمد ہادی رسوا کا ناول امراؤ جان اَدا، اس سلسلے کی پہلی مگر بہت کامیاب کڑی ہے امراؤ جان اَدا ایک طوائف کی داستانِ زندگی ہے، جسے بڑی فنکاری اور چابکدستی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ رسوا نے اپنے ناولوں کے بارے میں خود کہا ہے:

"ہمارے ناول نہ ٹریجڈی ہیں نہ کامیڈی۔ نہ ہمارے ہیرو تلوار سے قتل ہوتے ہیں، نہ ان میں سے کسی نے خودکشی کی ہے۔ نہ ہجر ہوا ہے نہ وصل۔ ہمارے ناولوں کو موجودہ زمانے کی تاریخ سمجھنا چاہیے۔"[1]

اس میں شک نہیں کہ رسوا کے ناول اپنے زمانے کی تاریخ ہیں۔ انھوں نے اپنے ناولوں میں لکھنؤ، اس کے حالات و ماحول اور لوگوں کی اخلاقی اور سماجی حالت کی بہترین عکاسی کی ہے۔

---

[1] مرزا محمد ہادی رسوا بحوالہ صغیر احمد جان، "تنویر ادب" ص ۲۶۶

اُردو ناول میں حقیقت نگاری کی ابتدا ہو چکی تھی۔ پریم چند اس سلسلے کی وہ کڑی ہیں، جس نے اسے عروج پر پہنچایا۔ انھوں نے پلاٹ اپنے زمانے کے ماحول اور واقعات سے لیے اور کردار عام لوگوں سے۔ اور جو کچھ دیکھا اور محسوس کیا، اسے جیوں کا تیوں صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیا۔ بقول رشید احمد صدیقی "اُردو ادب میں پریم چند سے زیادہ ہندوستانی کوئی اور ہندوستانی ناول نگار نظر نہیں آتا۔"[۵] پریم چند نے اگرچہ اپنے ناولوں میں شہری اور دیہاتی دونوں ہی زندگی کی عکاسی کی ہے لیکن جتنے کامیاب وہ دیہاتی زندگی پیش کرنے میں ہیں، اتنے شہری زندگی میں نہیں۔ اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ وہ یو۔پی کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے اور وہیں پلے بڑھے۔ ان کی عام گھریلو زندگی بھی عام کسانوں کی زندگی کی ہی طرح تھی۔ جس طرح کسان تنگ دستی میں محنت مشقت سے زندگی گزارتے تھے، ویسا ہی معیار پریم چند کی زندگی کا بھی تھا۔ پریم چند کی زندگی مکمل طور سے دیہاتی زندگی تھی، جس میں گاؤں کی گرد آلود گندی گلیوں، ٹوٹے پھوٹے مکانات، کسانوں کی پچھلی ہوئی زندگی اور قدیم رسم و رواج کے تذکرے کے ساتھ ساتھ آموں کے ہرے بھرے باغات، لہلہاتے ہوئے کھیت اور سبک روی سے بہتی ہوئی ندی بھی تھی۔ پریم چند نے فطرت کی اس آغوش میں جو تاثرات قبول کیے، وہ آخر تک ان کی شخصیت پر چھائے رہے۔

پریم چند چونکہ کسان کی تباہ حال زندگی سے مکمل طور پر واقف تھے، اسی لیے انھوں نے کسان کو ہی اپنا موضوع بنایا۔ اس کے حالات اور ضرورتیں پیش کیں، کسان کے بدلتے ہوئے ذہن کی بہترین عکاسی کی، اور کسان کی بہتر زندگی کے لیے مشورے بھی دیے، پریم چند کے ہر ناول میں ایک کردار ایسا ہوتا ہے جو اُن کے آدرش

---

[۵] تعارف از رشید احمد صدیقی، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ (ڈاکٹر قمر رئیس) ص ۱۱

کی نمائندگی کرتا ہے۔ پریم چند نے اپنے ادب کی بنیادیں، حقیقت نگاری پر قائم کی ہیں، مگر ان کی یہ حقیقت نگاری دیہات اور کسان تک ہی محدود ہے، کیونکہ جب بھی وہ شہری زندگی پیش کرتے ہیں تو حقیقت کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ وہ جتنے قریب دیہاتی زندگی میں کسان کے رہے ہیں، اتنے شہری زندگی کے نہیں، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دیہاتی زندگی میں وہ اپنی نمائندگی کرتے ہیں اور شہری زندگی میں دوسروں کی — اور یہ حقیقت ہے کہ جگ بیتی سے آپ بیتی، کہیں زیادہ دلچسپ اور متاثر کن ہوتی ہے — پریم چند نے اپنے ادب کا موضوع گاؤں اور کسان کو بنایا اور آخر تک یہی ان کا فن اور مقصدِ زندگی رہا۔ انھوں نے اپنی ذات اور ادب میں گاؤں اور گاؤں والوں کو پیش کیا ہے، ان کے روزمرہ کے حالات پیش کیے ہیں، ان کی ضرورتیں بتائی ہیں، ان کے مصائب اور تکالیف کا ذکر کیا ہے۔ زمیں داروں کی پالیسی اور جبر و ظلم کو ظاہر کیا ہے۔ پریم چند دراصل گاؤں کی زندگی کے نمائندہ اور معمار ہیں، ان کے ادب میں غلامی اور زور و ظلم کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے ہندوستان کی دیہاتی زندگی کے مادی اور روحانی پہلو کی سچّی اور حقیقی تصویر ملتی ہے۔ بغاوت کرتے ہوئے کسان جو زمین داروں اور ساہوکاروں کی غلامی سے آزادی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ان لوگوں کی مکاری جو ہندوستانی عوام کی مذہبی انتہا پسندی سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ رشوت خوری، دھوکہ بازی، توہم پرستی اور روایت پرستی، روزمرّہ کی زندگی کے یہ وہ موضوعات ہیں جن کے گرد پریم چند نے اپنے ادب کا تانا بانا بنا ہے اور پریم چند کی عظمت کا راز بھی یہی ہے کہ انھوں نے بڑی سچّائی اور شدّت کے ساتھ کسانوں کی ذہنی حالت،

اور متوسط طبقے کے نقطۂ نظر کو اس وقت پیش کیا، جب ہندوستان میں اہم اور بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ برطانوی اقتدار کے خلاف قومی جدوجہد جاری تھی۔ پرانی رسم و روایات ختم ہو رہی تھیں، کسانوں کی زندگی کے پرانے ڈھانچے ٹوٹ رہے تھے، کسانوں کے دلوں میں ظلم و تشدد کے خلاف آواز اٹھانے کا ایک جذبہ پیدا ہو رہا تھا، ان میں اپنے حقوق کی حفاظت کا بھی جذبہ پیدا ہو رہا تھا۔ اگرچہ پریم چند نے شمالی ہندوستان کی ہی زندگی کو پیش کیا ہے، لیکن ان کی نظر میں اتنی گہرائی اور بیان میں اتنی سچائی ہے کہ وہ تصویر سارے ہندوستان کی ہی نمائندگی کرتی ہے۔

گئو دان، ایک خالص دیہاتی ناول ہے، جس کے کردار ہوری اور دھنیا شمالی ہندوستان کے بدحال کسان مرد اور عورت ہیں، لیکن ان میں سارے ہندوستان کے کسان اپنی جھلک دیکھ سکتے ہیں۔ انسانیت دوستی پریم چند کے ادب کی جان ہے اس لیے ان کے ہاں کچلے ہوئے انسان بھی بہترین انسان بننے کے خواہش مند ہیں اور یہ خواہش خود پریم چند میں اتنی شدید ہے کہ وہ بعض اوقات برے کرداروں کو قلب ماہیت کے ذریعہ اچھا بنا دیتے ہیں۔ گاندھی ازم بھی ان کے ناولوں میں شدت سے نمایاں ہے اور 'پردۂ مجاز' تک وہ پوری شدت سے گاندھی ازم کا پرچار کرتے نظر آتے ہیں لیکن جس طرح زلزلہ پکے اور سخت مکانوں میں دراڑیں ڈال دیتا ہے، اسی طرح زندگی کی تلخ اور ٹھوس حقیقتوں نے، واقعات کے جھٹکوں نے ان کے گاندھی ازم میں دراڑیں ہی نہیں شگاف ڈال دیے تھے، اس درخت کی شاخیں مرجھا کر گر چکی تھیں، صرف جڑ باقی تھی، لیکن گئو دان میں وہ بھی ٹوٹتی اور سوکھتی نظر آتی ہے کیونکہ ہوری کسان جس زمین پر جان دیتا ہے اور مفلس ہوتے ہوئے بھی سرمایہ دار طبقہ

کی روایات سے پٹا ہوا ہے۔ آخر اسے کھو کر مزدور بننے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کسان کو مزدور بنتے دکھانا گاندھی ازم کے فلسفہ کی شکست ہے۔

گئودان پریم چند کا آخری ناول ہے جو انھوں نے 'میدانِ عمل' کے بعد ۳۶-۱۹۳۴ء میں لکھا، اس ناول میں حقیقت نگاری درجۂ کمال پر ہے۔ اس ناول میں پریم چند کا تنقیدی زاویۂ نظر بدلا ہوا ہے اور عوام دوستی کا ایک نکھرا ہوا طبقاتی شعور نظر آتا ہے اس ناول میں پریم چند قلب ماہیت کے ذریعہ بُرے کو اچھا نہیں بناتے، بلکہ جو کردار جیسے ہیں، ویسے ہی رہتے ہیں، اس ناول میں وہ کسان کے انقلابی شعور کو سامنے لاتے ہیں، اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ فرد کی اخلاقی تہذیب و تربیت پر بھی زور دیتے ہیں۔ گئودان جس زمانے کی تصنیف ہے، وہ ہندوستان کی تحریک آزادی کے شباب کا زمانہ ہے۔ جبکہ ہندوستان کی تحریک آزادی برطانوی سامراج سے ٹکر لے رہی تھی ظاہر ہے کہ اس زمانے میں فرنگی حکومت کا جبر و ظلم اپنے پورے شباب پر تھا جس سے قوم کی اعصابی قوت ختم ہو چکی تھی، لیکن سب سے بُری حالت کسانوں کی تھی، وہ لگان بندی کے جرم میں حکومت کے معتوب تھے۔ زمیں داروں اور ساہوکاروں کا جبر و تشدد تو ان کا مقدر ہی تھا۔ پریم چند نے یہ سب کچھ دیکھا اور شدّت سے محسوس کیا، اسی لیے گئودان ان کی تمام تخلیقات سے منفرد ہے۔ اس ناول میں پریم چند، گاندھی واد، تصوریت اور مثالیت سے مایوس ہو کر بہت آگے بڑھ گئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ گئودان کا شہری حصہ قدرے کمزور ہے، لیکن اس میں بھی بعض مثالی کردار مل جاتے ہیں لیکن دیہاتی حصہ جو ناول کا موضوع اور جان ہے بے عیب ہے۔ بقول سردار جعفری "اس میں کسی کی قلب ماہیت نہیں ہوتی، کوئی دنیا

کو تیاگ کر تیرتھ کرنے نہیں جاتا، کوئی زمیندار اپنی زمین کسانوں میں نہیں بانٹتا۔ پریم چند نے بڑی سچی اور بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا ہے اور ناول کو ہوری کی موت پر اس طرح ختم کیا ہے کہ ایک سناٹا چھا جاتا ہے!

" دھنیا مشین کی طرح اٹھی۔ آج جو سُتلی بیچی تھی، اس کے بیس آنے پیسے لائی اور ہوری کے ٹھنڈے ہاتھ میں رکھ کر سامنے کھڑے ہوئے داتادین سے بولی۔ "مہاراج گھر میں نہ گائے ہے نہ بچھیا، نہ پیسہ، یہی پیسے ہیں، یہی ان کا گئودان ہے۔" اور غش کھا کر گر پڑی۔[۱]"

گئودان میں پریم چند نے ہندوستانی کسان کی جو تصویر کھینچی ہے، وہ ہمارے معاشرے اور ادب کے مستقبل کی طرف ایک اہم اشارہ تھا۔ آخر عمر میں ان کے اندر بنیادی تبدیلیاں ہو رہی تھیں اور وہ اس حقیقت تک پہنچ گئے تھے کہ کسانوں کی مصیبت کا حل گاندھی واد کے ذریعہ جاگیردارانہ ماحول میں ممکن نہیں ہے۔ اس کے لیے سماجی تبدیلی ضروری ہے۔ اور اس طرح پریم چند کے ادب میں ایک بنیادی تضاد پیدا ہو جاتا ہے۔ اگرچہ ان کے پہلے ناولوں اور کہانیوں کا مرکزی خیال کوئی سماجی یا معاشرتی مسئلہ ہی ہوتا ہے، لیکن اس کا حل سماجی اور معاشی نہیں ہوا، وہ انقلاب کی بجائے انفرادی اور روحانی سدھار کی طرف چلے گئے ہیں اور اکثر و بیشتر ایسا آدرش وادی طریقہ پیش کیا جس پر کسی طرح بھی عمل نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن گئودان میں یہ بات نہیں ہے، اس میں وہ انفرادی تبدیلی کے بجائے بنیادی تبدیلی پر زور دیتے ہیں۔

گئودان بیلاری گاؤں کے کسان ہوری کی زندگی کی کہانی ہے، دوسرے کردار وہ ہیں جو کسی نہ کسی طرح اس کی زندگی سے متعلق ہیں یا اس پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

---

[۱] ترقی پسند ادب: ص ۱۳۵ - گئودان: ص ۵۹۶

وہ رائے اگر پال سنگھ کے گاؤں کا ایک عام کسان ہے، جس کا کنبہ اس کی بیوی دھنیا لڑکے گوبر اور دو لڑکیوں روپا اور سونا پر مشتمل ہے۔ چند بیگھ زمین کی پیداوار پر وہ اپنے کنبے کے ساتھ گزارہ کرتا ہے، اس کے سر پہ قرض کا زبردست بوجھ ہے اور سال میں ایسے دن کم ہی آتے ہیں جب وہ دونوں وقت پیٹ بھر کر روٹی کھاتے ہیں۔ ہوری ایک سیدھا سادہ نیک اور ایماندار آدمی ہے، لیکن اپنی غرض اور ضرورت کے لیے خوشامد اور مکروفریب سے بھی دریغ نہیں کرتا۔ اپنے دروازے پہ ایک گائے بندھی دیکھنا اس کی زندگی کی سب سے بڑی آرزو ہے۔ وہ بھولا اہیر کو اس کی دوسری شادی کرا دینے کا لالچ دے کر ایک گائے حاصل کر لیتا ہے۔ لیکن اس کا بھائی ہیرا، ہوری کی اس خوش قسمتی سے خوش نہیں ہوتا اور موقع پا کر وہ ایک روز گائے کو زہر دے دیتا ہے، اس طرح ہوری کا یہ خواب کہ وہ ساری زندگی اپنے دروازے پر گائے بندھی دیکھے گا، پورا نہیں ہوتا، گائے لانے ہی کے چکر میں بھولا اہیر کی لڑکی جھنیا سے گوبر کا تعلق ہو جاتا ہے۔ وہ اسے اپنے گھر لے آتا ہے لیکن باپ کے ڈر سے خود شہر بھاگ جاتا ہے۔ اس طرح ہوری زندگی میں کبھی ختم نہ ہونے والے مصائب کا مقابلہ کرنے کے لیے تنہا رہ جاتا ہے۔ جھنیا کو گھر میں رکھنے کے جرم میں برادری اور مذہب کے ٹھیکیدار اس سے تاوان لیتے ہیں، فصل کی ساری پیداوار ان کی نذر ہو جاتی ہے، دوسری طرف بھولا اپنی بے عزتی کا انتقام لیتا ہے اور گائے کے بدلے میں ہوری کے بیل کھول لے جاتا ہے۔ ہوری پیسہ پیسہ کو محتاج ہو جاتا ہے۔ جس سے ایک وقت روٹی ملنا بھی دشوار ہو جاتا ہے اور جب گوبر شہر سے کچھ روپیہ جمع کر کے گھر آتا ہے تو ہوری کی اُجڑی زندگی میں جیسے بہار

آجاتی ہے لیکن گوبر اب ایک سیدھا سادا کسان نہیں بلکہ زمانے کے بدلتے ہوئے حالات کا شعور رکھنے والا ایک ہوشیار مزدور ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ گاؤں کے کسانوں کی بدحالی اور غریبی روز بروز بڑھتی جارہی ہے۔ زمین دار، سرکاری عہدہ دار، ساہوکار اور مذہبی ٹھیکیدار انھیں بے رحمی سے لوٹ رہے ہیں تو وہ ہوری کی معصومیت اور قدامت پسندی پر جھنجھلاتا اور اسے تنبیہہ کرتا ہے، لیکن ہوری اپنی قدیم وضع کو چھوڑنے کے لیے تیار نہیں۔ آخر گوبر جھنجا اور اپنے بچے کو لے کر شہر چلا جاتا ہے۔

سونا اور روپا آخر جوان ہوگئیں، لیکن ہوری کے پاس اتنا پیسہ بھی کہاں کہ وہ ان کا بیاہ کرے۔ ایکھ کی فصل پر آس لگائے بیٹھا تھا کہ زمیندار نے بقایا لگان کی ڈگری کرا کے اسے بھی نیلام کرالیا۔ لیکن بہرحال کسی نہ کسی طرح قرض ادھار لے کر اس نے سونا کا بیاہ تو کرہی دیا۔ لیکن اب وہ قرض کے جال میں بری طرح پھنسا ہوا ہے۔ مسلسل ناکامیوں اور شکستوں نے اس کے حوصلے پست کردیے ہیں کھیتی کرنے کے لیے بیل نہیں، اس لیے مزدوری کرنے پر مجبور رہا، تاکہ پیٹ تو بھرا جاسکے۔ ساہوکار اس کی تین بیگھ زمین پر قبضہ کرنا چاہتے ہیں، لیکن اپنے پرکھوں کی اس نشانی کو وہ کسی قیمت پر چھوڑنے کے لیے تیار نہیں۔ ہارے ہوئے راجا کی طرح اس نے اپنے آپ کو اس تین بیگھ کھیت کے قلعہ میں بند کردیا تھا اور اسے جان کی طرح بچا رہا تھا۔ فاقے کیے، بدنام ہوا، مزدوری کی مگر قلعے کو ہاتھ سے نہ جانے دیا مگر اب وہ قلعہ بھی ہاتھ سے نکلا جارہا تھا تو اسے بچانے کے لیے اس نے اپنی بیٹی روپا کو بوڑھے رام سیوک کے ہاتھ دو سو روپوں میں بیچ دیا۔ باپ دادا کی نشانی تو بچ گئی لیکن ابھی اس کا گائے پالنے کا ارمان باقی تھا۔ اس کے لیے

وہ دن رات محنت مزدوری کرنے لگا۔ لیکن ایک تپتی دوپہر کو لو کے آتشیں جھونکوں نے اس کے کمزور و ناتواں جسم کو پھونک دیا اور گھر آتے آتے وہ گائے پالنے کا ارمان دل میں لیے ہمیشہ کے لیے رخصت ہو گیا، صرف موت ہی اسے زندگی بھر کے دکھوں، محرومیوں، شکستوں اور ناکامیوں سے نجات دے سکی۔

ڈاکٹر قمر رئیس، کی رائے میں "اس ناول کو المیہ پر ختم کرکے پریم چند نے سماجی حقیقت نگاری کی روایت کو اپنی بہترین صورت میں زندہ کیا ہے۔ گئودان کا خاتمہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اب کم از کم انھیں سمجھوتہ پر اعتقاد نہیں رہا، اس ناول میں وہ کسانوں کی زندگی اور ان کے گوناگوں مسائل کو ایک آدرش وادی مصلح کی عینک سے نہیں بلکہ ایک حقیقت پسند فن کار کی نظر سے دیکھتے ہیں[۵]۔"

گئودان کے ہیرو ہوری کی کہانی فنی اعتبار سے ہر طرح مکمل ہے۔ کرداروں اور واقعات کا سلسلہ حقائق پر مبنی ہے اور اس ناول میں پریم چند کے فن کا سب سے بڑا کمال تو یہ ہے کہ وہ عام روش سے ہٹکر ایک معمولی اور بوڑھے کسان کو ہیرو بناتے ہیں، وہ ایک عام کسان ہے، جس میں قدیم رسم و روایات کا احترام پوری شدت سے موجود ہے، اس میں ہر طرح کی کمزوریاں اور برائیاں موجود ہیں اور وہ ایک ایسا شخص ہے جسے قدم قدم پر ناکامیوں اور محرومیوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن کمزوریوں اور برائیوں کے ساتھ ساتھ اس میں سچائی اور دیانتداری کا جذبہ بھی بدرجہ اتم موجود ہے، وہ بے ایمانی کرنے کی سوچتا ہے، لیکن اپنی فطری سادگی اور دیانتداری کی وجہ سے کرتا نہیں، لیکن ایک عام انسان ہونے کے باوجود وہ ہماری توجہ دلچسپی اور ہمدردی کا مرکز بنا رہتا ہے۔

۵۔ ڈاکٹر قمر رئیس؛ پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص ۲۳ - ۴۲۲

ہوری ایک عام کسان ہے، جس میں کوئی بات بھی خصوصیت کی نہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ گئودان کا ہیرو ہے اور ایسا عظیم کردار ہے جو یقیناً لافانی ہے۔ کسی بھی کردار کی عظمت، خود اس میں ہی ہوتی ہے نہ صرف اس میں کہ فنکار نے کسی ہنرمندی سے اسے پیش کیا ہے اور ہوری کا کردار تو اس لحاظ سے بھی عظیم ہے کہ اس میں بناوٹ بالکل نہیں ہے، وہ ایک عام کسان کی زندگی کا سچّا نمائندہ ہے کیونکہ وہ جن سماجی اقدار، محبت، مروّت اور ایثار کا حامی ہے، انھیں مصیبتوں میں بھی نبھاتا ہے۔ اس کے کسی آدرش میں کبھی جھول نہیں پڑتا۔ وہ مرجاتا ہے لیکن اپنی محبوب قدروں کو نہیں چھوڑتا۔ گوبر طعنے دیتا ہے لیکن ہوری اپنی ڈگر سے نہیں ہٹتا۔ ہیرا نے اس کی گائے کو زہر دے دیا لیکن وہ اپنے بھائی سے انتقام لینے کی بجائے اسے جیل سے بچانے کے لیے ڈنڈ بھرتا ہے اور ہیرا کے بھاگ جانے کے بعد اس کے بال بچّوں کو پرورش بھی کرتا ہے اور آخر میں جب ہیرا اس سے آکر معافی مانگ لیتا ہے تو وہ ایک دیوتا کی طرح اسے معاف کردیتا ہے اور محسوس کرتا ہے کہ زندگی کی ساری تکلیفیں اور مایوسیاں ختم ہوچکی ہیں۔ بقول پریم چند "کون کہتا ہے کہ زندگی کی جدوجہد میں وہ ہارا ہے؟ یہ خوشی یہ غرور، یہ حوصلہ، کیا ہار کی علامت ہے؟ ایسی ہی شکستوں میں اس کی فتح ہے۔ اس کے ٹوٹے ہوئے ہتھیار اس کی فتح کے جھنڈے ہیں۔ اس کا سینہ پھول اٹھا ہے، اس کے چہرے پر چمک آگئی ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں اس کی زندگی کی ساری کامیابی مجسم ہوگئی ہے۔" (گئودان: ص ۵۹۲) اور اس طرح ہوری سب کچھ کھونے کے بعد بھی بہت کچھ پا لیتا ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں ہی ہوری کی کامیابی اور عظمت دونوں ہی ابھر کے

سامنے آجاتی ہیں۔

ہوری ایک عام کسان ہے لیکن وہ اپنے آپ کو دوسرے کسانوں سے بڑھ کر سمجھتا ہے، اس کا سبب صرف یہی ہے کہ وہ اپنے آپ کو زمیندار سے زیادہ قریب سمجھتا ہے اور اس قربت کا اسے فخر ہے، اسی میں جب اس کی بیوی دھنیا اسے زمیندار کے پاس جاتے وقت ٹوکتی ہے تو وہ کچھ چڑ جاتا ہے ۔ اور کہتا ہے ۔ " تو جو بات سمجھتی نہیں، اس میں کیوں ٹانگ اڑاتی ہے؟ ۔ یہ اسی ملتے جلتے رہنے کا تو پھل ہے کہ اب تک جان بچی ہوئی ہے، نہیں تو کہیں پتہ بھی نہیں لگتا، ..... جب دوسروں کے پاؤں تلے اپنی گردن دبی ہوئی ہے تو ان کو سہلانے ہی میں بھلائی ہے ۔" (ص ۵)

جاگیردارانہ نظام میں کسانوں کی زندگی میں جس چیز کو بنیادی اہمیت حاصل ہے وہ زمین کی ملکیت کا مسئلہ ہے۔ زمین کی اسی ملکیت کے جذبے کے گرد اس نفسیات کا چکر چلتا رہتا ہے اور کسان کسی نہ کسی طرح اپنی زمین کو اپنی ہی رکھنا چاہتا ہے ہوری کی بھی یہی نفسیات ہے، وہ رائے صاحب کی جی حضوری جو پابندی سے کرتا ہے وہ بھی زمین کی ملکیت ہی کے لیے ۔ گوبر جو ہوری کی اس خوشامد کی روش سے نالاں ہے کہتا ہے :" جب ہم سے زمین کا لگان لیا جاتا ہے تو پھر ہمیں رائے صاحب کی خوشامد کرنے کی کیا ضرورت ہے؟" تو ہوری اس کے جواب میں کہتا ہے۔

" اسی سلامی کی برکت ہے کہ دروازے پہ جھونپڑی بنائی اور کسی نے کچھ نہ کہا۔ گھورو نے دروازے پہ کھونٹا گاڑا تھا، اس پہ کارندے نے دو روپے تاوان لے لیا تھا۔ ہم نے کتنی مٹی کھودی کارندے نے کچھ کہا؟ جو دوسرا کھودے تو نجرانہ دینا

پڑے۔ اپنے مطلب سے سلامی کرنے جاتا ہوں۔"

بقول ممتاز حسین "کسانوں کی زندگی میں یہ غلامی اور تحقیرِ نفس اسی وجہ سے پیدا ہوئی کہ وہ اپنی زمین کا مالک نہ تھا، اسے بے دخلی کی دھمکی خوشامد اور چاپلوسی سکھاتی اور نذرانہ دینے پر مجبور کرتی۔ ان حالات میں کسانوں کو اپنی زمین کو دانت سے پکڑنا فطری صرف اس بات سے نہ تھا کہ وہی ان کا ذریعہ معاش تھا، بلکہ اس لیے بھی ایک ایسے زمانے میں جبکہ زمین بالعموم زمین داروں کی تھی کسی کسان کا موروثی زمین کا مالک ہونا کسی بڑی نعمت سے کم نہ تھا۔ ہوری کی زندگی کا بڑا کارنامہ اس تین بیگھ کھیت کو بچانا تھا جو کہ موروثی تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ ہوری کی اصلی جدوجہد یہی تھی۔

اور حقیقت یہ ہے کہ اس کھیت کو بچانے کے لیے سب کچھ کیا، حد تو یہ ہے کہ اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپوں میں بیچ ڈالا۔ لیکن کیا یہ اس کی شکست تھی، کیا اسی نے کھیت کی خاطر دھرم کو بیچ دیا تھا؟

"ہوری نے روپے لیے تو اس کا ہاتھ کانپ رہا تھا، اس کا سر اوپر نہ اٹھ سکا، منہ سے ایک لفظ نہ نکلا، گو ذلت کے اتھاہ سمندر میں گر پڑا ہو اور گرتا چلا جا رہا ہو۔ آج تیس سال زندگی سے لڑتے رہنے کے بعد وہ ہار گیا اور ایسا ہارا ہے کہ گویا اسے شہر کے پھاٹک پر کھڑا کر دیا گیا ہے اور جو جاتا ہے وہ اس کے منہ پر تھوک دیتا ہے اور وہ چلا چلا کر کہہ رہا ہے کہ بھائیو! میں رحم کا مستحق ہوں، میں نے نہیں جانا کہ جیٹھ کی لو کیسی ہوتی ہے اور ماگھ کی برکھا کیسی ہوتی ہے، اس بدن کو چیر کر دیکھو، اس میں کتنی جان رہ گئی ہے اور وہ کتنی چوٹوں سے چور اور ٹھوکروں سے کچلا ہوا ہے۔ (ص ۵۸۵)

ل۵ ممتاز حسین، منشی پریم چند شخصیت اور کارنامے (مولفہ ڈاکٹر قمر رئیس) ص ۵۹-۲۵۸

ہوری کی یہ سوچ اس بات کا ثبوت ہے کہ زندگی کی لڑائی میں ہار جانے کے باوجود اس میں انسانیت زندہ ہے، اسے احساس ہے کہ وہ ایک غلط کام کر رہا ہے اور یہ صرف اس لیے ہے کہ وہ سچا اور حقیقی کردار ہے، اس میں بناوٹ نہیں ہے جس طرح ایک عام سیدھا سادا آدمی کوئی بھی غلط کام کرتے وقت احساس کمتری کا شکار ہوتا ہے، اسی طرح ہوری بھی ہے۔ اسی لیے ہوری ہمارے سامنے صرف ایک فریادی کی حیثیت سے آتا ہے، اس کا کام سماج سدھار نہیں ہے بلکہ سماج کی حالت پیش کرنا ہے اور اعلیٰ طبقہ کے ذمہ دار اور روشن ضمیر افراد میں حق و انصاف کے جذبے کو پیدا کرنا ہے اور ہوری اس میں پوری طرح کامیاب ہے۔

دھنیا، ہوری کی وفا شعار بیوی ہے، وہ اگرچہ ہوری کی روش سے قطعی غیر مطمئن ہے لیکن پھر بھی ہر طرح ہوری کے ساتھ ہے، بے انتہا رحم دل ہے، جب گوبر جھنیا کو اپنے گھر چھوڑ کر خود شہر بھاگ جاتا ہے تو اس بات کے لیے سماج و مذہب کے ٹھیکیدار اس سے تاوان وصول کرتے ہیں۔ لیکن دھنیا، جھنیا کو اپنی مصیبت کا سبب سمجھتے ہوئے بھی اسے اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے۔ اسے ہر قسم کا آرام پہنچانے کی کوشش کرتی ہے۔ دھنیا کو ہوری سے بھی اس قدر محبت ہے کہ وہ آخر تک اس کے لیے ہر قسم کی قربانی دینے کے لیے تیار رہتی ہے۔

جب آپس میں ہنسی مذاق کرتے ہوئے ہوری کہتا ہے "ساٹھے تک پہنچنے کی نوبت نہ آئے گی، دھنیا! اس کے پہلے ہی چل دیں گے"۔ تو دھنیا ایک دم آزردہ ہو جاتی ہے، کیونکہ ہوری کے مایوسانہ الفاظ نے دھنیا کے چوٹ کھائے ہوئے دل میں ہلچل سی پیدا کر دی تھی۔ اپنے تصور میں وہ ہوری کو ہر قسم کی بلاؤں سے محفوظ رکھنے کی

کوشش کر رہی تھی، کیونکہ مصیبت کے اسی اتھاہ ساگر میں صرف سہاگ ہی وہ تنکا تھا جس کے سہارے وہ اسے پار کر رہی تھی۔

دھنیا دنیوی معاملات میں ہوشیار نہ تھی، اس کا خیال تھا کہ کھیت کیونکہ زمیندار کے ہیں اس لیے وہ لگان تو لے گا ہی اور جب وہ اپنا لگان لے گا تو خوشامد کیوں کی جائے، اسی بات پر ہوری اور اس میں آئے دن چھوٹے موٹے جھگڑے ہوتے رہتے تھے۔ دھنیا ایک باوفا، پرخلوص اور ایثار کی دیوی ہے جو پریم چند کے بنائے ہوئے معیار پر پوری اترتی ہے، وہ ایک سیدھی سادی کسان عورت ہے جو اپنے ماحول سے کبھی باہر نہیں نکلتی اور آخر تک ایک وفا شعار گرہستن کی طرح ہوری سے نباہ کیے جاتی ہے۔ وہ ہوری سے اکثر و بیشتر اختلاف کرتی ہے، اس سے لڑتی ہے، پٹتی ہے لیکن ہوری کی ذرا تکلیف برداشت نہیں کر سکتی۔ وہ ایک ہندوستانی عورت ہے اور اس کی نمائندگی پوری طرح کرتی ہے۔

ہوری اور دھنیا کا لڑکا گوبر ایک لاابالی نوجوان ہے۔ وہ بھی اپنے باپ کی روش سے غیر مطمئن ہے۔ وہ نہیں چاہتا کہ اس کا باپ زمیندار کی خوشامد کرے اور اسی لیے جب ہوری رائے صاحب کی گفتگو سے متاثر ہو کر اور یہ خیال لے کر لوٹتا ہے کہ بڑے لوگ ہم سے زیادہ دکھی ہیں اور جب اپنے اس خیال کا اظہار وہ گوبر پر کرتا ہے تو گوبر کہتا ہے "جسے دکھ ہوتا ہے وہ درجنوں موٹر نہیں رکھتا، محلوں میں نہیں رہتا، حلوا پوری نہیں کھاتا اور نہ ناچ رنگ میں پھنسا رہتا ہے۔ آرام سے راج کا سکھ بھوگ رہے ہیں، اس پر دکھی بنتے ہیں۔" (ص ۲۷) اور شہر سے واپس آنے کے بعد تو گوبر کا یہ خیال انتہائی شدت اختیار کر لیتا ہے۔ شہر کے تجربہ میں وہ

یہ سمجھ لیتا ہے کہ بڑے لوگوں میں بناوٹ ہی بناوٹ ہوتی ہے۔ شہر پہنچ کر اس کی زندگی ایک نئے دور میں داخل ہوتی ہے، وہ کسان سے مزدور بن جاتا ہے، آمدنی بڑھ جاتی ہے اور جب وہ شہر سے گاؤں واپس آتا ہے تو اس کے سوچنے کا ڈھنگ ہی دوسرا ہوتا ہے، اسے زمینداروں اور جاگیرداروں کے ظلم وستم کے ساتھ ساتھ ساہوکاروں کے ظلم کا بھی احساس ہوتا ہے، وہ سیلاب کی طرح بڑھنے والے سود کے خلاف بھی آواز اٹھاتا ہے۔ وہ گاؤں کے ساہوکار پنڈت داتا دین سے کہتا ہے: "مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ تم نے بیل کے لیے تیس روپے دیئے تھے، اس کے سو ہوئے اور اب سو کے دو سو ہو گئے۔ اس طرح تم لوگوں نے کسانوں کو لوٹ لوٹ کر مجور بنا ڈالا اور آپ ان کی جمین کے مالک بن بیٹھے۔" (ص ۳۵۹)

لیکن ہوری جو پرانی قدروں کا حامل ہے، ہر طرح ڈرا ہوا ہے، اپنے خیال میں سچائی کا پہلو لے کر کہتا ہے: "دھرم نہ چھوڑنا چاہیے بیٹا، اپنی اپنی کرنی اپنے اپنے ساتھ ہے۔ ہم نے جس بیاج پر روپے لیے وہ تو دینے ہی پڑیں گے۔ پھر باہمن ٹھہرے، ان کا پیسہ کہیں نہ پچے گا۔" (ص ۳۶۱)

گوبر ہوری کی طرح ڈرا اور سہما ہوا نہیں ہے۔ اس کی رگوں میں جوشیلا خون ہے، اسی لیے وہ کھنڈ مل کی ہڑتال میں بھی بڑے عزم اور حوصلے سے حصّہ لیتا ہے اور فساد میں زخموں سے چور ہو کر مہینوں بستر سے اُٹھنے کے قابل نہیں رہتا، وہ ایک انقلابی نوجوان ہے اور اس کے کردار میں پریم چند نے محنت کش طبقہ کے انقلابی شعور کی نمائندگی کی ہے۔ ایک جگہ وہ کہتا ہے:

"یہی جی چاہتا ہے کہ لاٹھی اٹھاؤں اور پٹیشوری، داتا دین، جھنگری سب

سالوں کو مار کر گرا دوں۔ اور ان کے پیٹ سے روپے نکال لوں ؛' (ص ۳۴۴)

جب آخر میں ہوری دھنیا کے سامنے رام سیوک کے روپوں کے متعلق اپنی غلطی کا اعتراف کرتا ہے تو گوبر کہتا ہے ۔" اس میں پاپ کی تو کوئی بات نہیں ہے۔ ایسی حالت میں تم کر ہی کیا سکتے تھے؛ کھیت نہ بچاتے تو رہتے کہاں؟ جب آدمی کا کوئی بس نہیں چلتا تو اپنے کو بھاگ ہی پر چھوڑ دیتا ہے :' یہاں اس کے خیالات میں شدت پیدا ہو جاتی ہے ۔" نہ جانے یہ دھاندلی کب تک چلتی رہے گی ، جسے پیٹ کی روٹی میسر نہیں اس کے لیے آبرو اور مریادہ سب ڈھونگ ہے۔ اوروں کی طرح تم نے بھی دوسروں کا گلا دبایا ہوتا، ان کا روپیہ مارا ہوتا تو تم بھی بھلے مانس ہوتے۔ تم نے کبھی دھرم کو نہیں چھوڑا یہ اسی کا ڈنڈ ہے۔ تمھاری جگہ میں ہوتا تو یا تو جیل میں ہوتا یا پھانسی پا گیا ہوتا۔ مجھ سے یہ کبھی نہ سہا جاتا کہ میں کما کما کر سب گھر بھروں اور آپ اپنے بال بچوں کے ساتھ منہ میں جالی لگائے بیٹھا رہوں :'

گوبر کا یہ انقلابی شعور بدلتے دور کی پوری طرح نمائندگی کرتا ہے۔

پنڈت داتا دین گاؤں کے ساہوکار ہیں، دھرم کے ٹھیکیدار بھی ہیں، ان کے نزدیک دھرم میں جو مزا ہے وہ کسی میں نہیں۔ ہوری کے گھر جب جھنیا آجاتی ہے تو وہ ہوری سے تاوان وصول کرتے ہیں لیکن جب ان کے بیٹے ماتا دین کا دھرم ایک چماری سلیا سے تعلق رکھنے پر بھرشٹ ہو جاتا ہے تو وہ تین سو روپے خرچ کر کے اپنے بیٹے کا دھرم واپس لے لیتے ہیں۔ بظاہر تو وہ ایک مذہبی آدمی ہیں لیکن ان کا کام دھرم کی آڑ میں زیادہ سے زیادہ روپیہ کمانا ہے، اس طرح وہ اپنے کردار میں مہاجنی طبقہ کی بہت اچھی نمائندگی کرتے ہیں۔

رائے اگر پال سنگھ 'گئودان' کی ایک اہم شخصیت ہیں۔ زمیندار ہیں، قومی تحریک کی وجہ سے جیل جاتے ہیں۔ اس طرح کسانوں کو اپنا عقیدت مند بنا لیتے ہیں مگر کسانوں پر ان کا ظلم کم نہیں ہوتا۔ بیگار لیتے ہیں مگر زیادہ تر مختار اور کارندوں کے سر الزام آتا ہے۔ اپنی غریبی اور غلامی کا رونا بھی روتے رہتے ہیں، غرضکہ ہر پہلو سے زمیندار طبقہ کی دوعملی پالیسی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ خود اپنے بارے میں کہتے ہیں۔

"تم ہمیں بڑا آدمی سمجھتے ہو، ہمارے نام بڑے ہیں مگر درشن چھوٹے۔ غریبوں میں اگر حسد اور دشمنی ہے تو سوارتھ کے لیے، پیٹ کے لیے۔ ایسی حسد اور دشمنی کو میں معافی کے قابل سمجھتا ہوں۔ ہمارے منہ کا لقمہ کوئی چھین لے تو اس کے حلق میں انگلی ڈال کر نکالنا ہمارا دھرم ہو جاتا ہے۔ بڑے آدمیوں کا حسد اور دشمنی صرف لطف اٹھانے کے لیے ہے۔ ہم اتنے بڑے آدمی ہو گئے ہیں کہ ہمیں مکاری اور کمینہ پن ہی میں پورا مزا آتا ہے۔ دنیا سمجھتی ہے ہم بڑے سکھی ہیں، ہمارے پاس علاقے، محل، سواریاں، نوکر چاکر، قرض، بیسوائیں، کیا نہیں ہیں؟ مگر جس کے دل میں طاقت نہیں، خود داری نہیں، وہ اور چاہے کچھ ہو، انسان نہیں ہے ـــ جو حاکموں کے تلوے چاٹتا ہو اور اپنے ماتحتوں کا خون چوستا ہو، اسے میں سکھی نہیں کہتا۔ وہ تو دنیا کا سب سے بڑا بدنصیب جاندار ہے۔ مفت خوری نے تو ہمیں بے ہاتھ پیر کا بنا دیا ہے، ہمیں اپنی مردیت پر ذرا بھی بھروسہ نہیں، صرف افسروں کے آگے دم ہلا ہلا کر کسی طرح انھیں مہربان رکھنا اور ان کی مدد سے اپنی رعایا پر رعب جمانا ہی ہمارا کام ہے۔ چاپلوسوں کی خوشامد نے ہمیں

اتنا مغرور اور تنک مزاج بنا دیا ہے کہ ہم سے شرافت، عاجزی اور خدمت سب رخصت ہو گئی ہیں۔ میں تو کبھی کبھی سوچتا ہوں کہ اگر سرکار ہمارے علاقے چھین کر ہمیں اپنی روزی کے لیے محنت کرنا سکھا دے تو ہم پر بڑا احسان ہو یہ تو یقین ہے کہ اب سرکار ہماری حفاظت نہیں کرے گی، اب ہم سے اس کا کوئی مطلب نہیں نکلتا، ظاہر ہے کہ ہمارا طبقہ بہت جلد مٹنے والا ہے — اور جب تک پونجی کی یہ بیڑیاں ہمارے پیروں سے نہ نکلیں گی تب تک یہ نحوست ہمارے سر پر منڈلاتی رہے گی۔ ہم انسانیت کا وہ درجہ نہ پا سکیں گے جس پر پہنچنا زندگی کا انتہائی مقصد ہے۔" (ص ۲۰-۲۲)

لیکن اس کے ساتھ ہی جب رائے صاحب کو اطلاع ملتی ہے کہ کھانے کے بغیر بیگاروں نے کام کرنا چھوڑ دیا ہے تو رائے صاحب کی تیوری پر بل پڑ جاتے ہیں اور وہ سب کچھ بھول کر کہتے ہیں —" چلو میں ان بدمعاشوں کو ٹھیک کرتا ہوں۔ جب کبھی کھانے کو نہیں دیا گیا تو آج یہ نئی بات کیوں؟ ایک آنہ روز کے حساب سے مزدوری تو ہمیشہ ملتی رہی ہے، اسی مزدوری پر انھیں کام کرنا ہوگا۔ سیدھے کریں یا ٹیڑھے۔" (ص ۲۳) اور ایسے موقع پر ہوری جیسا سیدھا سادا کسان سوچتا ہے کہ ابھی یہ کیسی کیسی دھرم کی باتیں کر رہے تھے اور یکا یک اتنے گرم ہو گئے۔

رائے صاحب بلا شبہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں جو کہ انگریزی سامراج کے ہندوستانی سماج میں بنیاد کا کام دیتا ہے۔ اس ماحول میں رائے صاحب کا یہ کہنا کہ اب سرکار کا ہم سے کوئی مطلب نہیں نکلتا ہے۔ اگر صد فی صد

صحیح نہیں تو بھی اس میں سچائی موجود تھی کیونکہ جیسے جیسے تحریک آزادی کا دباؤ سرکار پر پڑتا تھا اور وہ کسانوں اور مزدوروں کو مراعات دینے پر مجبور ہوتی تھی تو ظاہر ہے کہ اس کا اثر جاگیردار اور زمیندار طبقہ پر بھی پڑتا تھا۔ رائے صاحب تحریک آزادی کے سلسلے میں جیل بھی جا چکے تھے لیکن قوم پرست ہوتے ہوئے بھی حاکموں سے میل جول قائم رکھتے تھے۔ گئودان میں پریم چند نے جو رائے صاحب کی دو رخی زندگی پیش کی ہے وہ صرف اکیلے رائے صاحب ہی کی نہیں بلکہ ان کے طبقے کی بھی ہے۔ پریم چند نے رائے صاحب کے کردار میں ایک خاص طبقاتی شعور کی نمائندگی کی ہے، لیکن یہ زیادہ واضح نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ رائے صاحب کی اخلاقیات سے مل کر پیچیدہ ہو گیا ہے، کیونکہ جہاں وہ اپنی غلامی اور احساس کمتری کا اظہار ہوری کے سامنے بڑی بے باکی سے کرتے ہیں تو اس کے ساتھ ہی عمل میں بیگاروں پر ظلم بھی روا رکھتے ہیں اور جب اپنے بیٹے رودرپال کی آزادی اور بیٹی میناکشی کی تکلیف سے دوچار ہوتے ہیں، جسے بدقسمتی سے ایک عیاش شوہر ملا تھا تو وہ اتنا دکھی ہوتے ہیں کہ روحانیت کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح پریم چند رائے صاحب کو فطرتاً ایک اخلاقی انسان ہی بناتے ہیں۔ وہ تو صرف حالات کے شکار تھے، جس طرح کہ ہوری تھا جس طرح ہوری اپنے ماحول میں کمزور اور بے دست و پا ہے، اسی طرح رائے صاحب بھی مجبور اور بے بس ہیں۔ ان حالات میں بقول ممتاز حسین[۵۸] منشی پریم چند ان دونوں ہی پر رحم کھاتے ہیں۔ اور اس طبقے کی طرف روشنی اور عمل کی تحریک لیے بڑھتے ہیں، جسے درمیانی طبقہ کہیں گے جو کہ سوشل ریفارم اور آزادی

---

۵۸ ممتاز حسین : ادب اور شعور ص ۴۲-۲۶۱

کی جد و جہد کی حمایت کرتا رہا تھا۔ اس طبقے کی بہترین عناصر کی نمائندگی مسٹر مہتا کرتے ہیں۔ جو کہ یونی ورسٹی میں فلسفہ کے پروفیسر ہیں اور جن کی تنخواہ ایک ہزار روپے ماہانہ ہے۔ مسٹر مہتا کی رہنمائی میں رائے صاحب زمیندار، مسٹر کھنا سرمایہ دار، نئی روشنی کی ڈاکٹر مس مالتی اور آیڈیلسٹ کردار کی مالکہ مسز کھنا ہی قبول نہیں کرتی ہیں بلکہ مزدوروں کی جماعت کے بھی وہی لیڈر معلوم ہوتے ہیں۔ جب مزدوروں کی یونین کے صدر مرزا خورشید اور سکریٹری پنڈت اونکار ناتھ ہڑتال کے ہنگامہ میں بھاگ کھڑے ہوتے ہیں تو یہ مسٹر مہتا ہی ہیں جو مزدوروں کے حقوق کی حفاظت کے لیے لڑتے ہیں۔ مہتا' پریم چند کے پسندیدہ کردار ہیں۔ وہ جو کچھ اپنے افعال اور خیالات کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ وہی کچھ پریم چند سماج میں چاہتے ہیں۔ جب مل جل جانے کے بعد مسٹر کھنا' مسٹر مہتا کے سامنے اپنے گناہوں کا اعتراف کرتے ہیں اور کہتے ہیں۔

"آپ نہیں جانتے مسٹر مہتا' میں نے اپنے اصولوں کا کتنا خون کیا ہے۔ کتنی رشوتیں دی ہیں، کتنی رشوتیں لی ہیں، کسانوں کی اکھ تولنے کے لیے کیسے آدمی رکھے، کیسے نقلی بانٹ رکھے۔" (ص ۴۷۹) جواب میں مسٹر مہتا انھیں سمجھاتے ہوئے کہتے ہیں: "کھنا جی ذرا صبر سے کام لیجیے۔ آپ سمجھ دار ہو کر دل اتنا چھوٹا دل کرتے ہیں۔ دولت سے آدمی کو جو وقار ملتا ہے وہ اس کا وقار نہیں بلکہ اس کی دولت کا وقار ہے۔ آپ مفلس رہ کر بھی دوستوں کی عقیدت کے مستحق رہ سکتے ہیں اور دشمنوں کی بھی بلکہ تب کوئی آپ کا دشمن رہے گا بھی نہیں۔" (ص ۴۷۹)

مسٹر مہتا نئی روشنی کے تعلیم یافتہ ہوتے ہوئے بھی عورت کی آزادی کے مخالف ہیں،

اسی لیے مس مالتی کے مقابلے میں گوبندی دیوی کا زیادہ احترام کرتے ہیں۔ مہتا کے خیال میں "عورت وفا اور ایثار کی مورت ہے جو اپنی بے زبانی اور قربانی سے اپنے کو مٹا کر شوہر کی روح کا ایک جزو بن جاتی ہے۔ قالب مرد کا ہوتا ہے مگر جان عورت کی ہوتی ہے۔ مرد اپنے کو کیوں نہیں مٹاتا، عورت ہی سے کیوں یہ امید کرتا ہے۔ مرد میں وہ سکت ہی نہیں ہے وہ اپنے کو مٹائے گا تو کچھ نہ رہ جائے گا۔ اس میں جلال کی زیادتی ہے وہ اپنے گھمنڈ میں یہ سمجھ کر کہ وہ عقل کا پتلا ہے سیدھا خدا میں جذب ہونے کا تصور کیا کرتا ہے۔ عورت زمین کی طرح صبر و سکون اور برداشت والی ہے۔ مرد میں عورت کے اوصاف آجائیں تو وہ مہاتما بن جاتا ہے، عورت میں مرد کے گن آجائیں تو وہ بدکار بن جاتی ہے۔" مسٹر مہتا طلاق کے مخالف ہیں۔ وہ شادی سے پہلے آزاد انتخاب کے تو قائل ہیں لیکن شادی کے بعد طلاق کے نہیں۔ مسٹر مہتا کے معیار پر مس مالتی سے کہیں برتر مسز کھنا (گوبندی دیوی) ہے، جو وفا اور ایثار کی مورت ہے وہ اپنے شوہر کھنا سے اختلاف رکھتی ہے، پھر بھی ان سے الگ نہیں ہوتی وہ مسٹر مہتا کے اس فلسفے کی پوری طرح قائل ہے کہ "ظالم ہونے سے مظلوم ہونا کہیں بہتر ہے۔" جب مسٹر کھنا یہ کہتے ہیں " دھن کمانے کے لیے اپنے میں فطری جوہر چاہیے، صرف چالاکی سے دھن نہیں ملتا۔ اس کے لیے بھی تیاگ اور تپسیا لازمی ہے، شاید اتنی ریاضت سے خدا بھی مل جائے۔ ہماری ساری جسمانی، روحانی اور عقلی طاقتوں کے توازن کا نام دولت ہے۔" (ص ۲۸۴) تو گوبندی جواب میں کہتی ہے: "میں مانتی ہوں کہ دھن کے لیے تھوڑی تپسیا کرنی نہیں پڑتی، مگر پھر بھی ہم نے اسے زندگی میں جتنی اہم چیز سمجھ رکھا ہے، اتنی، وہ نہیں ہے۔ دھن کھو کر

اگر ہم اپنی آتما کو پا سکیں تو یہ کوئی مہنگا سودا نہیں ہے۔"

جس طرح مسٹر مہتا کے نزدیک انسان کی انسانیت سب کچھ ہے۔ اسی طرح گوبندی بھی انسانیت ہی کو اول درجہ دیتی ہے۔ وہ ایک ہندوستانی ہندو عورت ہے جس کے نزدیک اس کا شوہر ہی بھگوان ہوتا ہے، چاہے وہ کتنا ہی ظالم اور بُرا کیوں نہ ہو۔ مسٹر کھنّا کیونکہ ایک سرمایہ دار ہیں اس لیے وہ ہر وقت سرمایہ دارانہ ذہن ہی سے ہر بات کو سوچتے ہیں، اپنے مالی فائدے کے لیے وہ دوستی کا کچھ خیال نہیں کرتے، بیوی کیونکہ پرانی اقدار کی مالک ہے، اس لیے اس کی بھی قدر نہیں کرتے لیکن جب مل میں آگ لگ جاتی ہے اور وہ ایک دم غریب ہو جاتے ہیں تو اس وقت گوبندی ہی صحیح معنوں میں شریک زندگی ثابت ہوتی ہے، وہ ان کی ہمت بندھاتی ہے، آگے بڑھنے کا عزم پیدا کرتی ہے۔

اگرچہ مل میں آگ لگ جانے پر کھنا کا قلب تبدیل نہیں ہو جاتا اور وہ ایک دم نیک آدمی نہیں بن جاتا ہے، لیکن اسے اپنے دھوکے اور بے ایمانیوں کا شدت سے احساس ہوتا ہے، اور اپنے جرموں کا اظہار وہ مسٹر مہتا کے سامنے کرتا ہے۔ دراصل ایک نفسیاتی تجزیہ ہے جو پریم چند نے بڑی کامیابی کے ساتھ مسٹر کھنا کے ساتھ کیا ہے، اگر کوئی آدمی بے ایمانی سے کوئی چیز حاصل کرتا ہے اور وہ چیز اچانک ضائع ہو جاتی ہے تو اس آدمی کو شدت سے اپنی بے ایمانی اور کمزوری کا احساس ہوتا ہے مسٹر کھنا کو بھی مل میں اچانک آگ لگ جانے کی وجہ سے اپنی بے ایمانیوں کا احساس ہوتا ہے اور وہ مسٹر مہتا کو اپنا ہمدرد پاکر ان کا اظہار کر دیتے ہیں۔

گئودان کا ایک کردار پنڈت اونکار ناتھ بھی ہیں۔ جو ایک اخبار 'بجلی' کے گندم نما

اس کی شادی نہیں ہونے دیتے، کیونکہ آخر تک وہ ان کے تصورات کی عورت نہیں بن سکتی ہے اور ایسی حالت میں کا اس عورت سے شادی کر لینا جو گوبندی دیوی جیسی آدرش وادی بیوی سے کمتر ہے، پریم چند کو منظور نہیں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ وہ مس مالتی کو اس قسم کی فلسفہ بازی پر مجبور کرتے ہیں جس میں دیش بھگتوں کے لیے تنہا رہنا ہی مناسب ہے۔ لیکن اس کے ساتھ قاری یہ سوچنے پر بھی مجبور ہو جاتا ہے کہ مس مالتی کو مسٹر مہتا کے جذبۂ رقابت کی حیوانیت سے سخت نفرت تھی جو دراصل مسٹر مہتا کے جذبۂ ملکیت، کا احساس تھا۔ بہر حال بات کچھ بھی ہو لیکن آخر تک مس مالتی اس آدرش تک نہیں پہنچ پاتی، جس کی پریم چند ایک ہندوستانی عورت سے توقع کرتے ہیں۔

ٹنخا ایک دلال قسم کا آدمی ہے جو ہمیشہ اپنے ہی فائدے کی سوچتا ہے۔ رائے صاحب نے اپنی سوچ میں اس کا صحیح تجزیہ کیا ہے: "یہ شخص بھی کتنا بڑا امکار ہے اپنی غرض پڑنے پر گدھے کو دادا کہنے والا، پرلے سرے کا بے وفا اور بے شرم"۔ (ص ۵۲۸) لیکن علی عباس حسینی کے خیال میں ٹنخا پریم چند کا ایک عظیم کردار ہے۔ موصوف کے خیال میں "کسانوں اور ان کے لیڈروں کے کردار ہمیشہ رہنے والے چیزیں نہیں ہیں۔ ممکن ہے کچھ ہی دنوں بعد نظام سیاسی بدل جائے اور دیہاتی اور شہری زندگی دوسرے سانچے میں ڈھال دی جائے۔"[۱] نہ جانے یہ بات حسینی صاحب نے کیا سوچ کر کہی، جبکہ یہ حقیقت ہے کہ 'ہوری' گئودان کا نہیں بلکہ پریم چند کا سب سے زیادہ مکمل کردار ہے اور ٹنخا ایک ایسا کردار ہے جسے نظر انداز بھی کیا جا سکتا ہے اور یہ حقیقت ہے اگر گئودان میں ٹنخا کا کردار نہ بھی ہوتا تو اس سے گئودان کی کہانی

---

[۱] علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ اور تنقید - ص

پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

پنڈت کشن پرشاد کول بھی کسی حد تک پریم چند کے مخالف ہیں. لیکن گئودان کے لیے وہ کہتے ہیں: "گئودان کی حیثیت نرالی ہے اور اس کا پایہ اونچا ہے۔ میری نظر سے اب تک کوئی دوسرا ناول اس قسم کا اور اس پایہ کا اُردو میں نہیں گزرا۔"[1] اگرچہ بعد میں وہ خود ہی اپنی رائے سے اختلاف بھی کرتے ہیں، لیکن یہ حقیقت ہے کہ گئودان کی اہمیت ان کے لیے بھی مسلّم ہے۔

بحیثیت مجموعی پریم چند اس ناول میں بہت زیادہ بدلے ہوئے نظر آتے ہیں. گاندھی واد سے ان کا اعتقاد اُٹھ چکا ہے، دلوں کی تبدیلی سے وہ مایوس ہیں، 'میدانِ عمل' کے برعکس یہاں اختتام 'بعافیت' نہیں۔ یہاں اس بات کا سمجھ لینا ضروری ہے کہ پریم چند انقلابی نہیں بنے ہیں، پرانے نظریات اور گاندھی واد سے علیحدگی کے باوجود ان کے ذہن میں انقلاب کا واضح تصور نہیں۔ وہ اب 'ہردے پریورتن' پر ایمان نہیں رکھتے۔ گئودان میں کسی زمیندار یا سرمایہ دار کا دل نہیں پسیجتا۔ اس کے باوجود پریم چند یہاں بھی افراد کے ذریعہ کام نکالنا چاہتے ہیں. مہتا کے کردار کی تخلیق اور تعمیر اس بات کا واضح ثبوت ہے کہ وہ چاہتے ہیں کہ چند اچھے افراد تمام سماجی برائیوں کا خاتمہ کر دیں۔ آخر وقت تک وہ اس کہاوت کے قائل ہیں کہ گڑ سے مار سکتے ہو تو زہر مت دو۔

'گئودان' کا پریم چند 'میدان عمل' کے پریم چند سے بہت آگے بڑھ آیا ہے مگر یہاں بھی وہ جاگیردارانہ دور کی چند ابدی قدروں کا حامل ہے. گوبندی دیوی کا کردار پریم چند کے انھیں تصورات کا آئینہ دار ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام پریم چند کے

---

[1] کشن پرشاد کول : نیا ادب ص ۱۷۶

نزدیک جاگیردارانہ نظام سے زیادہ قابلِ مذمت ہے، جبکہ حقیقت میں ایسی بات نہیں۔ اس کے علاوہ شہری زندگی کے معاملہ میں پریم چند کا مطالعہ محدود ہے۔ دیہاتی زندگی کی بہترین عکاسی کے ساتھ ساتھ 'گئودان' میں شہری زندگی کی جو تصویر ملتی ہے، وہ بہت صاف نہیں۔ پریم چند کا ذہن پوری طرح اس ماحول سے آشنا نہیں۔ گئودان میں وہ شہری زندگی کی کشمکش کو سمجھنے سے قاصر ہیں، اس لیے وہ شہری زندگی کے چند تصنّع آمیز پہلو دکھانے پر ہی اکتفا کرتے ہیں۔ اور انقلاب کا تصور نہ تو ان کے پچھلے ناولوں میں ہے اور نہ گئودان میں۔ مزدور اور سرمایہ دار کی کشمکش کو جب کسی منزل پر پہنچانے سے قاصر رہتے ہیں تو مِل کو نذرِ آتش کرا دیتے ہیں۔ عورت کی آزادی کے بارے میں پروفیسر مہتا' جو فلسفہ کے پروفیسر ہونے کے باوجود عملی آدمی ہیں، ان کے خیالات کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی طرح بسیشوری لالہ، جھنگری شاہ، دلاری کے کردار بھی اپنے طبقہ کی کامیاب نمائندگی کرتے ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ فنی تکمیل کے اعتبار سے گئودان پریم چند کی سب سے کامیاب تصنیف ہے۔ اگرچہ اس کی تکنیک میں کوئی جدت نہیں، کہانی کہنے کا وہی جانا بوجھا انداز ہے، لیکن اس کے باوصف یہ پریم چند کی فنی بصیرت کا بہترین مظہر ہے گئودان کے لیے ہندی کے ادب کے ایک ناقد نے کہا ہے:

"کرداروں میں جمود نہیں ارتقا ہے، مالتی کے کردار میں دھیرے دھیرے تبدیلی ہوتی ہے، وہ اپنے ہاتھ سے کھانا پکانے لگتی ہے اور خلوصِ دل سے گاؤں کے بچّوں اور بچیوں کی خدمت کرتی ہے، ہیرا اپنے فعل پہ نادم ہوتا ہے۔ دھنیا بھی گوبر کی محبوبہ جھنیا کو اپنے گھر میں رکھ لیتی ہے، پہلے چاہے اسے برا بھلا کہا ہو لیکن اس کی حالت

دیکھ کر اس کے خیالات بدل جاتے ہیں۔ ماتا کا جذبہ ذات برادری کے مقابلے میں غالب آجاتا ہے۔ منشی جی (پریم چند) کا انسانیت پر گہرا اعتقاد ہے نیچے سے نیچے انسان میں بھی وہ انسانیت کی جھلک پاتے ہیں، ان کے کردار گرتے ہیں لیکن سنبھل جاتے ہیں۔ گوبر کافی گر گیا تھا لیکن جھنیا کی خدمت کا اس پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ ماتا دین بھی آخر میں سلیا کو اپنا لیتا ہے۔"

یہ حقیقت ہے کہ پریم چند نے ہوری جیسے معمولی کسان کو ناول کا ہیرو بنا کر اور اس کے کردار کا مکمل نشو و نما دکھا کر اردو ادب میں ایک شاہکار اضافہ کیا۔ اس کا کردار اُردو کے عظیم اور لافانی کرداروں میں سے ایک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے طبقہ کے سماجی مسائل کا نمائندہ ہے بلکہ ہم اس کے کردار میں جاگیردارانہ نظامِ زندگی میں پرورش پائے ہوئے کسان پوری طرح دیکھ سکتے ہیں۔

گئودان اپنے دور کا ایک نمائندہ ناول ہے جو ہر لحاظ سے پریم چند کا ایک شاہکار ہے۔ اور اس بات کا ثبوت کہ بلاشبہ "پریم چند ہمارے ادب کے سرتاجوں میں تھے اور انھوں نے ادب کو زندگی کا ترجمان بنایا۔"[1]

---

[1] ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، سنگ میل ص ۹۷-۹۳